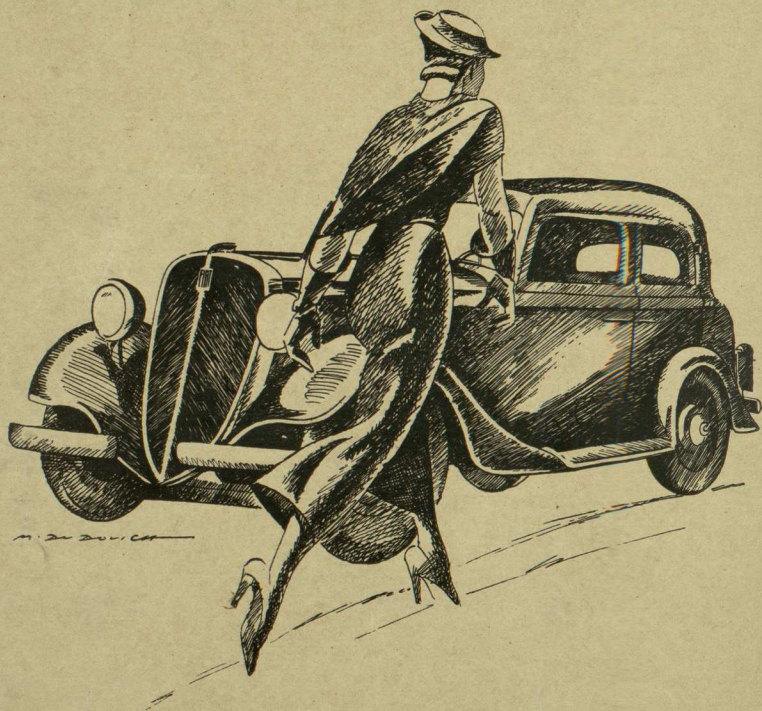
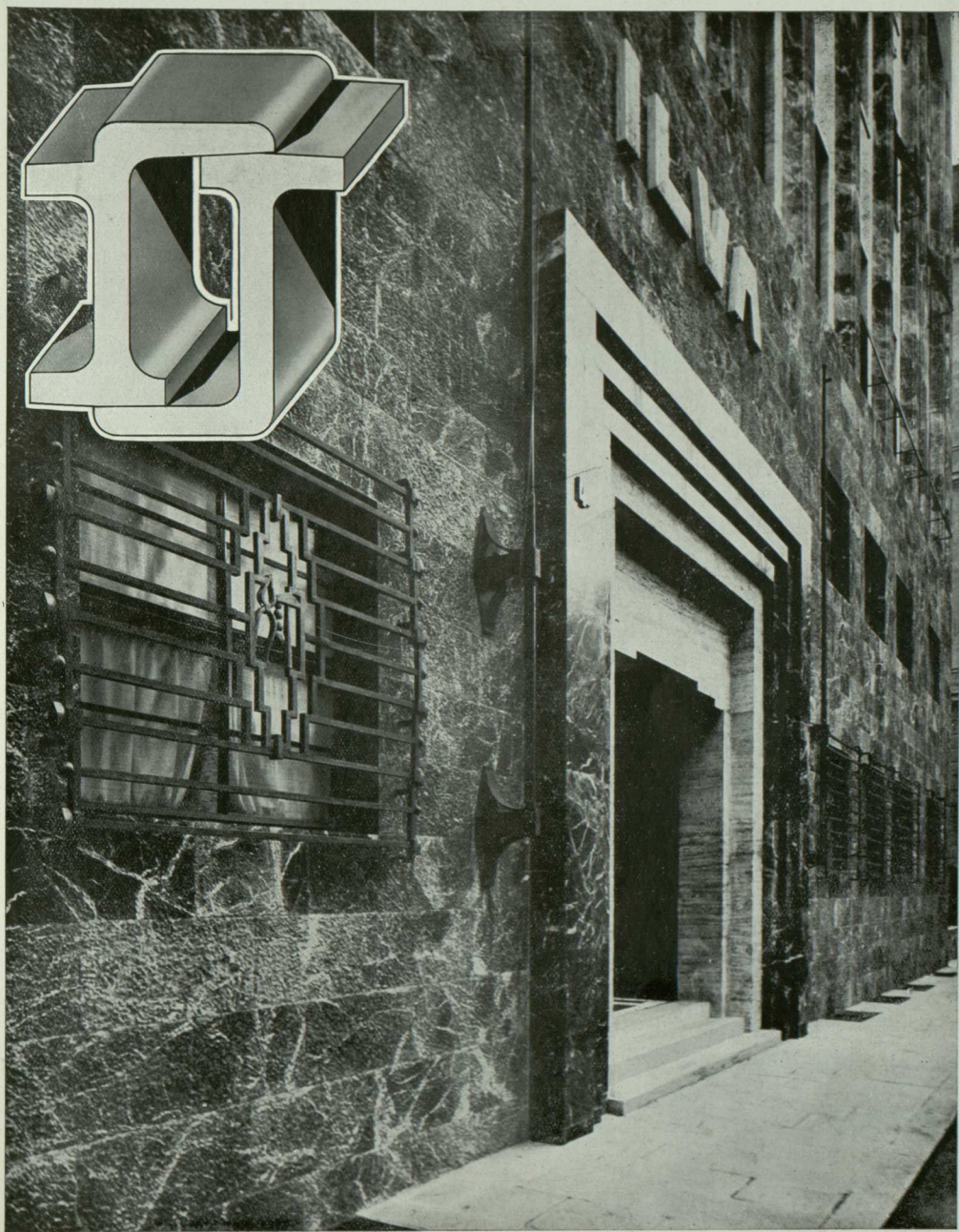
QUADRANTE 14 15

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA · NUMERO DOPPIO
GIUGNO E LUGLIO A. XII · CONTO CORRENTE POSTALE

MASSIMO BONTEMPELLI · P. M. BARDI: DIRETTORI

la nuova **BALILLA**

4 marce
con terza silenziosa
nuove carrozzerie
interamente
metalliche

eleganza della Signora!

PROFILATI SPECIALI PER INFISSI METALLICI "ILVA„ ALTI FORNI E ACCIAIERIE D'ITALIA S. A. GENOVA

Terraglia Richard-Ginori — Argenteria Christofle — Vetri di Orrefors

QUADRANTE 14 15

Direttori:
MASSIMO BONTEMPELLI, P. M. BARDI
Direzione: Milano, via Brera 21, 82-542
Concessionari esclusivi per la vendita: A. e G. Marco, San Damiano 3, Milano
Abbonamento annuo L. 50; estero L. 100
Un numero lire 5 - Conto Corrente Postale

SOMMARIO
(Giugno-Luglio XII)

DOPO IL VARO DELLE CORPORAZIONI

Ora che le corporazioni ci sono è giusto che, prima di tutto, sia fatto un elogio particolare alle persone che ne hanno tracciato il non facile disegno, apparecchiato la struttura e i congegni di funzionamento. Dico un elogio particolare, perchè han dovuto fare quasi tutto di loro testa, e, contrariarmente a quello che uno si aspetterebbe, l'aiuto che possono aver ricavato dalla stampa quotidiana e periodica nel condurre a termine il loro lavoro è stato certamente scarsissimo. Gli scrittori di economia corporativa in generale hanno preferito magnificare le benemerenze dell'economia nuova, fare sfoggio d'acume nel darci teorie eleganti e frustar picconi sulle macerie dell'economia liberale; e hanno invece spregiato la più meccanica ma enormemente più utile opera di studiare come potrebbe esser formata e messa in moto una corporazione.

E la lode che i costruttori si meritano ha un motivo intimo di ammirazione per cui non vien menomata anche se la si acco. pagna con franche espressioni di dissenso circa i criteri che sono stati seguiti per raggruppare nelle 22 corporazioni le varie categorie produttive. Bisogna ammettere, è vero, che in questo campo non è facile isolare gruppi solidamente omogenei, e che ogni raggruppamento ha ed avrà sempre una dose di artificiosità; pure non posso esimermi dal dire che non riesco a trovare un nucleo sostanziale di affinità tra le industrie che rientrano nella corporazione chimica; lo trovo molto vago in quella della metallurgia e della meccanica; sono convinto che non ci sia in quella del gas dell'acqua e dell'elettricità; che la corporazione della previdenza e del credito non ha una sua vitale autonoma ragion d'essere come non l'avrebbe avuta una del commercio; e che non so immaginarmi cosa farà la corporazione delle professioni e delle arti.

Si direbbe che alcune corporazioni sono state create in parallelo con esistenti raggruppamenti sindacali, la cui coesione dipende da esteriori rassomiglianze delle categorie che vi partecipano e non da convenienze tecniche od economiche della funzione produttiva delle categorie medesime, nè dall'agglomerazione armonica di un compiuto ciclo produttivo. Tra le prime proposte di corporazioni non furono poche quelle in cui si poteva ravvisare unicamente il prodotto dell'ambizione di talune categorie a vedersi potenziate nei nascituri organismi. Ora è da riconoscere che tale tendenza è stata sopraffata da più razionali criteri nell'ordinamento delle corporazioni recentemente create, non però al segno che ogni traccia ne sia andata dispersa.

E l'esperienza insegnerà che la corporazione chimica e quella della metallurgia e della meccanica dovranno scindersi presto in corporazioni di ambito più ristretto o funzionare soltanto in forma di sezioni di sè stesse; e che le prime delle 22 corporazioni (cereali, orto-floro-frutticultura, viti-vinicola, olearia, bietole e zucchero, zootecnia e pesca — e qui aggiungo che non riconosco l'opportunità di mettere assieme questi due gruppi) dovranno funzionare molto spesso insieme nella forma di comitato intercorporativo, perchè, data la grande diffusione della media e piccola proprietà a colture promiscue, i problemi relativi ad un ramo di produzione sono quasi sempre strettamente complementari a quelli relativi ad un altro ramo, per cui vien da pensare che le corporazioni predette avrebbero assolto meglio il loro compito come sezioni di una corporazione unica dell'agricoltura, come, se non erro, fu pure proposto. E così si vedrà che le categorie delle industrie estrattive, e non esse sole, invece di fare corporazione a sè, sarà meglio che siano rappresentate nelle corporazioni relative a quelle attività che elaborano i prodotti o si valgono dei servizi da esse forniti. Queste osservazioni vengon fatte badando allo scopo fondamentale delle corporazioni, che è di regolare la produzione di determinate merci, aumentandola, diminuendola o mantenendola stazionaria a dati prezzi di costo. Affinchè questo scopo possa essere raggiunto bisogna che le attività abbracciate da una corporazione abbiano una confluenza comune sufficientemente ben marcata. Un nostro acuto e brillante scrittore, F. M. Pacces, dice giustamente che le corporazioni «esistono, allo stato embrionale, in ogni economia moderna: non è questione di inventarle, ma di scoprirle». Io aggiungo che esistono sì, ma che forse non è tanto questione di scoprirle quanto di separarle, perchè sono molto intrecciate tra loro. Idealmente la corporazione può raffigurarsi come il bacino di un fiume, con affluenti e subaffluenti, e con la sua linea di displuvio; la realtà ci mostra invece che la linea di displuvio o non esiste, o è approssimata e variabile, manca la costanza di andamento nei corsi d'acqua. Un fiume sbocca al mare ma anche in altri fiumi, e gli affluenti possono

appartenere ad uno o più bacini; e con l'andare del tempo muta l'apporto ai vari bacini: e non solo non sarebbe impresa possibile, ma il più delle volte non sarebbe impresa savia voler fissarne i corsi.

Da ciò si vede che il funzionamento delle corporazioni correrà tanto maggiormente il pericolo di incepparsi quanto più acuto sarà il desiderio, in coloro che le dirigeranno, di tendere alla profondità, alla perfezione, alla totalitarietà. Per forza bisognerà fermarsi ad un giudizioso press'a poco, dettato da orientamenti ancora imperfetti ma sempre perfettibili e in ogni caso meno grossolani di quelli che precedono il talora cieco andare dell'economia incontrollata. E quindi, ritornando ai predetti criteri di raggruppamento, non intendo dar soverchia importanza alle esposte ragioni di dissenso; tanto più che la legge del 5 febbraio XII, istitutiva delle corporazioni, lascia tanta capacità di adattamento, che ogni difetto d'origine potrà essere a suo tempo corretto; e che la vita delle corporazioni, almeno in un primo momento (il quale, secondo me, sarebbe opportuno che fosse lunghissimo), sarà sotto l'attenta tutela e sorveglianza del governo.

Volendo ora esporre qualche idea sulla natura e sul carattere dell'attività dei nuovi organi, svolgerò brevemente alcuni punti che mi paiono di particolare interesse. Intanto sembra ovvio prevedere che i primi atti delle corporazioni saranno rivolti a riconoscere il campo del loro eventuale intervento ed a predisporsi gli strumenti necessari per intervenire efficacemente quando occorra. Perciò, con la guida dell'Istituto Centrale di Statistica (il quale, insieme con il Consiglio Nazionale delle Ricerche — come accennai altre volte — è destinato a diventare uno dei più potenti e più indispensabili mezzi d'azione della politica corporativa), si metteranno in grado di avere dalle imprese che rientrano nella loro giurisdizione i dati sull'attività produttiva e sui costi, senza i quali non sarebbe possibile l'esercizio d'un'equilibrata funzione regolatrice. Tanto per parlare in una maniera ben chiara per chiunque, la corporazione non solo dovrà statuire se la produzione di una data merce deve aumentare o diminuire o rimanere qual'è, ma dovrà anche stabilire, in caso d'aumento, se qualunque nuova impresa può essere ammessa o possono essere ammesse soltanto imprese che garantiscano un determinato grado nella qualità del prodotto ed un prezzo di costo non superiore ad un certo massimo; se, in caso che la produzione debba rimanere stazionaria, è ammissibile che un'impresa debba cedere il suo posto ad un'altra di nuova creazione che produca meglio o a costo più basso; e se, dovendo diminuire la produzione, la riduzione di attività debba essere ripartita su tutte le imprese, o limitata ad alcune di esse, che dovrebbero chiudere. Poichè, secondo lo spirito della dichiarazione VIII della Carta del Lavoro, questi problemi, la cui impostazione non potrà esser fatta in termini sostanzialmente diversi da quelli qui tracciati, dovranno essere risolti avendo di mira «l'aumento, il perfezionamento della produzione e la riduzione dei costi»; bisognerà che la corporazione pretenda dalle imprese dati omogenei e paragonabili, conti fatti secondo regole comuni: e a questo scopo dovrà sottoporle a norme generali, precise, inderogabili, controllando che siano osservate. In poche parole dovrà essere prevenuto il pericolo — che sorgerà certamente — delle manipolazioni di statistiche, bilanci e conti; altrimenti la corporazione non sarà un mezzo di giustizia economica ma potrà diventare una trappola complicata per gli ingenui. Di fronte a queste esigenze e a questi pericoli, l'idea di una corporazione agile, snella, non burocratica è destinata a rimanere un sogno. Del resto la burocrazia è una necessità dei grossi organismi, privati o pubblici che siano. E non è vero che sia sempre lenta: dipende da chi la fa marciare.

In qualche commento sulle varie rappresentanze di categorie ammesse nelle diverse corporazioni si è parlato di giuste proporzioni, di temibili preponderanze, di voti, ecc. Io non so esattamente a che cosa tenda tutto questo; ma non mi pare pratico che le decisioni delle corporazioni debbano esser l'esito diretto di votazioni dei componenti il consiglio. La materia su cui si dovrà svolgere il lavoro dei nuovi enti non è trattabile a base di ordini del giorno, di emendamenti, maggioranze e minoranze. Ed è materia atta ad accendere contrasti vivacissimi tra le categorie, contrasti sui quali l'accordo non sarà facile da raggiungere, e in merito ai quali non sempre è detto che basti essere in maggioranza per aver ragione. Se gli accordi si potessero raggiungere facilmente non ci sarebbe bisogno di fare le corporazioni. Ma la semplice circostanza che qualche decina di persone rappresentanti categorie ad interessi antagonistici, si riuniscano in un consiglio corporativo, non fa sì che queste persone mutino animo e si sentano più inclini ad una vicendevole comprensione.

Nella corporazione sono rappresentati gruppi di interessi convergenti, ma non identici; e perciò in essa ogni gruppo vigilerà per non essere sacrificato a vantaggio di altri. Con un'attitudine mista di collaborazione e di vigilanza l'accordo non sarà facile, eppure dovrà raggiungersi. In che modo? Dando al presidente della corporazione tutto il potere deliberativo della corporazione stessa, il consiglio del quale dovrebbe avere soltanto carattere consultivo, con obbligo di sentirne il parere nel maggior numero possibile di casi. Per spiegarmi con un esempio il presidente rispetto al consiglio della corporazione dovrebbe trovarsi nella stessa posizione in cui si trova il podestà rispetto alla consulta comunale. Su una questione ogni gruppo esprime il suo parere, lo motiva, lo illustra; occorrendo si viene anche ai voti su una data proposta, tanto per determinare l'opinione della maggioranza: ma la decisione è presa dal presidente a suo giudizio e sotto la sua responsabilità. Il controllo del Consiglio Nazionale delle Corporazioni e quello del Governo sono garanzie più che sufficienti contro possibili abusi di

chi presiede, qualora questi non sia, com'è attualmente, il Capo del Governo nella sua veste di Ministro delle Corporazioni.

A qualcuno potrà sembrare strano che tutta l'autorità della corporazione si assommi in una sola persona; ma è provato da una lunga epoca di infelici esperienze che il governo di qualsiasi genere di affari da parte di collegi di persone è impossibile. E anche nelle società anonime è noto che ci sono amministratori che non amministrano e la cui parte è quella del «piantone», come molto autorevolmente fu detto. Del resto dietro ogni forma di collegialismo, cercando attentamente, si scova sempre il manovratore che fa marciare la brigata a modo suo, anche se ciascuno di coloro che vi son dentro ha l'illusione di andare come vuole lui. Tanto vale allora tornare schiettamente ad un illuminato assolutismo e trovar logico che un uomo possa dire magari: *lo Stato sono io*, oppure: *la Corporazione sono io*. Un uomo solo sentirà il peso della sua responsabilità e farà qualcosa, ed agirà prontamente; in un collegio di uomini la responsabilità è di tutti e di nessuno: e poichè ognuno per prima cosa baderà a soverchiare gli altri, solo indirettamente e con intermittenza e lunghe perdite di tempo un collegio riesce ad operare per il fine dell'ente che rappresenta, ma non in modo conforme all'incalzare e al mutare delle necessità.

Per motivi analoghi, ma a più forte ragione, la penetrazione del sindacato nell'azienda non deve menomare il carattere dittatorio dell'autorità del direttore. Nell'azienda il potere massimo dev'essere privilegio di una sola persona, non di due a comandare: o uno ha il buon senso di sottomettersi all'altro, o l'attività dell'azienda soffre intralci per conflitti di poteri. Se poi a comandare sono parecchi, è la paralisi.

Perciò mi pare inattuabile la penetrazione del Sindacato nell'azienda, nel modo con cui la propone uno dei suoi più generosi e tenaci fautori, Gherardo Casini, e cioè dandogli la facoltà «di discutere col datore di lavoro non soltanto delle norme che riguardano le condizioni di lavoro, il salario, ecc., ma anche l'organizzazione dell'azienda, i metodi di lavorazione e tutto quello in cui il tener presente l'interesse e l'esperienza degli operai può costituire un elemento per correggere, modificare, aggiornare la produzione» (*Lavoro Fascista*, 8 maggio XII).

Con tale sistema il direttore con il Sindacato dovrebbe praticamente discutere ogni sua iniziativa, e allora ci verremmo a trovare davanti al seguente dilemma: o il capo dell'Azienda non può introdurre modifiche senza che il Sindacato abbia dato il suo benestare, e in questo caso sorgerebbero infinite occasioni di discussioni, il cui risultato più attendibile sarebbe l'inchiodatura di tutto il meccanismo produttivo (ci troveremmo ai «soviet» o alla «commissione interna», organismi da respingere non per il loro nome, ma per gli effetti che producono); oppure s'introduce la consuetudine che il Sindacato approva sempre, e allora a che cosa servirebbe la facoltà assegnatagli?

Eppure la penetrazione del Sindacato nell'azienda è inevitabile, e la mancanza di essa contrasterebbe con la presenza di rappresentanti dei lavoratori nei consigli delle corporazioni. Per poter essere componenti attivi delle corporazioni, per non farvi la parte del parente povero, come dice ancora Casini, bisogna che i lavoratori possano prepararsi e che perciò abbiano dell'azienda una conoscenza più intima e alla sua vita una partecipazione più interessata di quelle che finora hanno avuto.

A mio avviso, il problema potrebbe essere risolto nel modo seguente. Il direttore è tenuto a fornire ad uno o più rappresentanti dei lavoratori occupati tutte le informazioni relative all'azienda che questi possono richiedere, meno talune di carattere delicato sulle quali sia opportuno mantenere il segreto (e su questo punto la corporazione potrà dettare norme particolari). Nello stesso tempo questi rappresentanti avranno la facoltà di avanzare ufficialmente proposte sulla lavorazione e sull'organizzazione interna dell'azienda: proposte che il direttore potrà accogliere oppure respingere, ma in questo caso sarà tenuto a dirne la ragione. D'altronde se i lavoratori credessero di dover insistere in una proposta che non è stata accolta, potrebbero far ricorso alla corporazione che sarebbe chiamata a decidere in merito.

Mutamenti in un'azienda ne avvengono di continuo, e spesso non possono soffrir ritardo. Non sono pochi quelli sui quali il più taciturno degli operai potrebbe dare un utile parere, e sarebbe tutto interesse dell'azienda che fosse chiamato a darlo. Anzi potrebbe essere stabilito che il direttore, con le dovute eccezioni e cautele ove, anche qui, occorra mantenere il segreto, sia tenuto a preannunziare le modifiche in progetto ai suddetti rappresentanti, e richiederne il parere. Ma giudice immediato di tutte queste cose dev'essere soltanto il direttore medesimo, il quale avendo la responsabilità dell'andamento non deve aver vincoli maggiori di quelli che gli derivano dalla legge, dal suo mandato, e dai contratti in vigore. La corporazione, quando ne sia il caso, potrà intervenire a precisare sue eventuali negligenze di fronte all'ordinamento corporativo, e proporre sanzioni contro di lui. Riservandomi di tornare con altro articolo più diffusamente su questa materia, voglio qui ribadire un concetto che ho già avuto occasione di esprimere. La collaborazione tra lavoratori e dirigenti (i quali ultimi rappresentano usualmente il datore di lavoro) per essere sincera, efficace, duratura, deve essere il frutto d'uno spirito di cameratismo dei secondi verso i primi, un aspetto di quell'andare verso il popolo che è un'insegna del fascismo. Dev'essere una norma di etica fascista, prima che un articolo di regolamenti corporativi. E sarà uno di quegli elementi imponderabili dell'ordinamento corporativo che solo il Partito potrà vagliare e regolare giustamente.

BERNARDO GIOVENALE

FIGLI D'ITALIANI ALL'ESTERO

Prima che fosse così ognuno sa com'era: la nostra emigrazione abbandonata allo stesso suo abbandono, ridotto ogni rapporto con la Patria a un piccolo ufficio di bolli e di visti. Poi, Mussolini riconiugò il verbo governare, e anche gli Italiani all'estero ebbero nelle file di un popolo ordinato il loro rango assegnato e la loro consegna.

Raccontare l'antefatto sarebbe storia lunga e così dolorosa da guastare l'ottimismo di oggi con una velatura di tristezza e quasi di vergogna. L'abitudine che abbiamo è ormai quella di costruire per l'avvenire, sicuri come siamo che marciare vuol dire camminare senza voltarsi indietro. Dal tempo del passaporto rosso, soppresso così voracemente da rintracciarne a malapena uno per mettere in vetrina alla Mostra della Rivoluzione, si è proceduto con la speditezza che bisognava.

Il Fascismo ha sempre urgenza. Deve sempre accelerare, sapersi in regola con il tempo, averlo tutto impiegato, tutto usufruito. Nell'azione di sistemare la questione degli Italiani all'estero, il Fascismo si è impegnato fortemente. Può darsi che quest'azione non apparisca: perchè è malnota e perchè, come ogni vera azione, si svolge nell'operosità del silenzio. Però chi viaggia conosce con quale energia si agisce: ed è quest'informazione che riempie di fiducia e di orgoglio.

Noi riflettevamo su ciò una domenica di gennaio in una spiaggia alle porte della Patagonia. Un balilla era uscito dalle righe per leggere un discorsetto con dentro il suo fantastico Duce. Erano cinquanta ragazzi figli di Italiani riuniti in colonia dal Fascio di Bahia Bianca.

Sotto alti alberi la schiera si mise a cantare le nostre canzoni. V'era tutt'intorno la collettività. In mezzo il Vice Console. La letizia di quell'anima italiana era grande come l'Atlantico che si stendeva davanti. Il miracolo invitava a misurare quant'era stata efficace l'iniziativa di ridare il senso dell'Italia agli Italiani. L'organizzazione era perfetta: equipaggiamento, ambiente, assistenza, vitto, disciplina.

L'ordine, i regolamenti, i consigli arrivavano, per questo campeggio, da dove giungono per tutti: dalla Segreteria dei Fasci all'Estero. Una lettera per arrivare da Roma al 35° parallelo avrà impiegato un mese. Ma il sapore della morale era come il nostro, accordato alle ultime disposizioni, frizzante dell'entusiasmo più recente, vispo della più clamorosa festosità: come fossimo in Italia, come si fosse alla vigilia d'una visita di Mussolini.

Nel piccolo recinto s'erano creata la presenza immaginaria del Duce, avevano improvvisato una specie di monumento, con le scritte s'esprimevano inneggiando, la bandiera era grande. Sulla carta geografica dell'America cinquanta balilla avevano circonscritto un'oasi italiana.

Per associazione d'idee ci ritorna in mente quella domenica. Dalle colonie dei Fasci all'Estero sono esclusi i reparti del Sud-America per via dell'inversione delle stagioni e della distanza. Spiritualmente, però, ci sono anche loro, con i camerati che arrivano dagli altri continenti: e ci sono tutti i nostri ragazzi i quali vivono fuori dei confini.

Mussolini per fare gli Italiani li ha invitati, tra l'altro, a percorrere l'Italia: i treni popolari sono uno dei provvedimenti più tipici del Fascismo e servono a fornire al popolo il sentimento della Nazione. Per amare bisogna conoscere: non era possibile che sette ottavi d'Italiani amassero la patria senz'essersi mossi da una provincia, senza aver veduto Roma: così bisognò mettere negli occhi e nel cuore del popolo il paesaggio, l'architettura, la storia, lo spirito unitario dell'Italia, il Regime, onde amalgamare e concretare una figura esatta e corposa di quest'entità che è sopra di noi.

Per i figli degli Italiani all'estero la necessità di trasferirli a riprese in Patria era assoluta: dar loro l'Italia da toccare, da vedere, da sentire, voleva dire fargliela amare come un fatto reale e non come un'immagine retorica. Portare i ragazzi nella loro terra significò riguadagnarli, e riprendere integrali i contatti con le famiglie emigrate, riannodare vincoli che le cortine del tempo rendevano fatalmente fievoli. Il censimento nazionale dev'essere provveduto d'ogni unità vicina e lontana: ogni unità va rintracciata, ripresa, rinfrancata, deve tornare a essere tutta ed esclusivamente nostra.

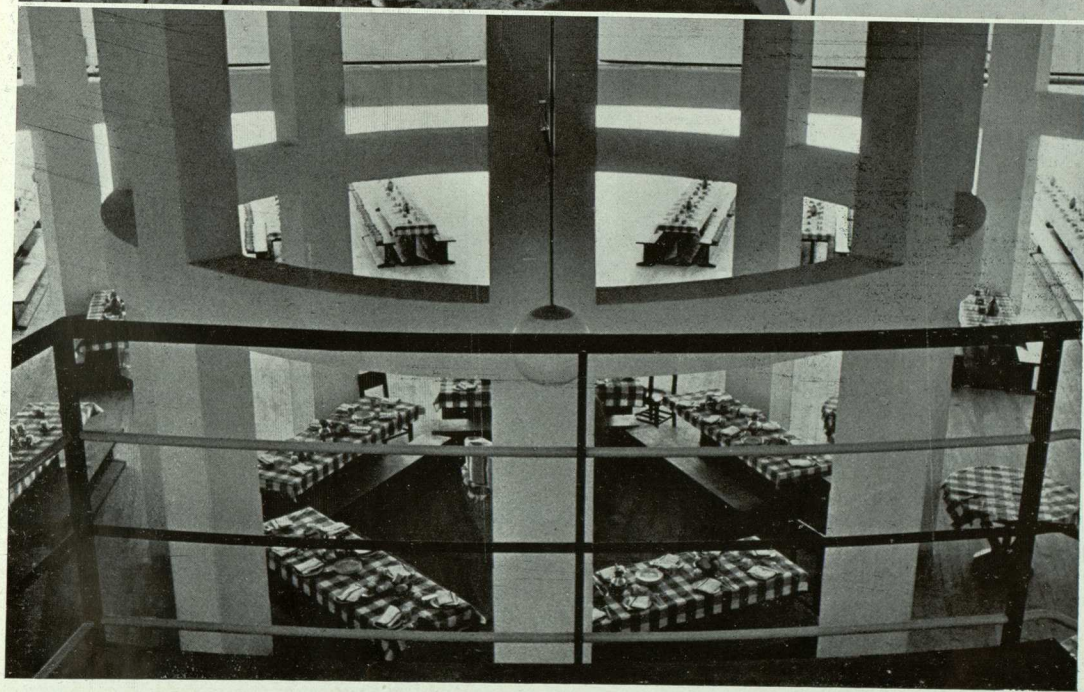
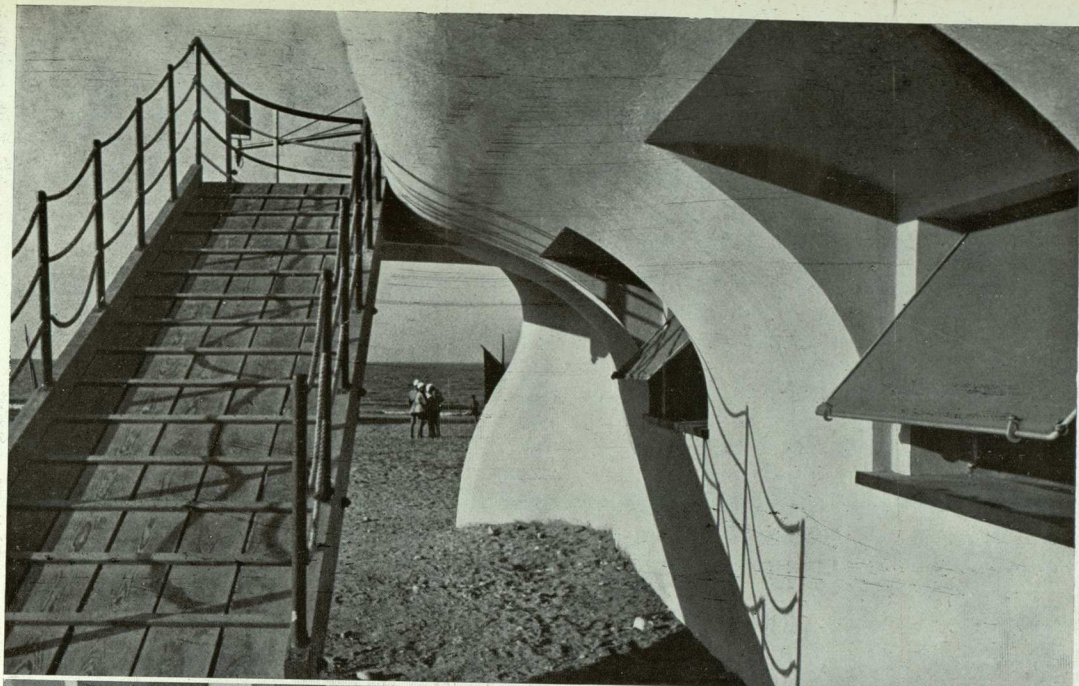
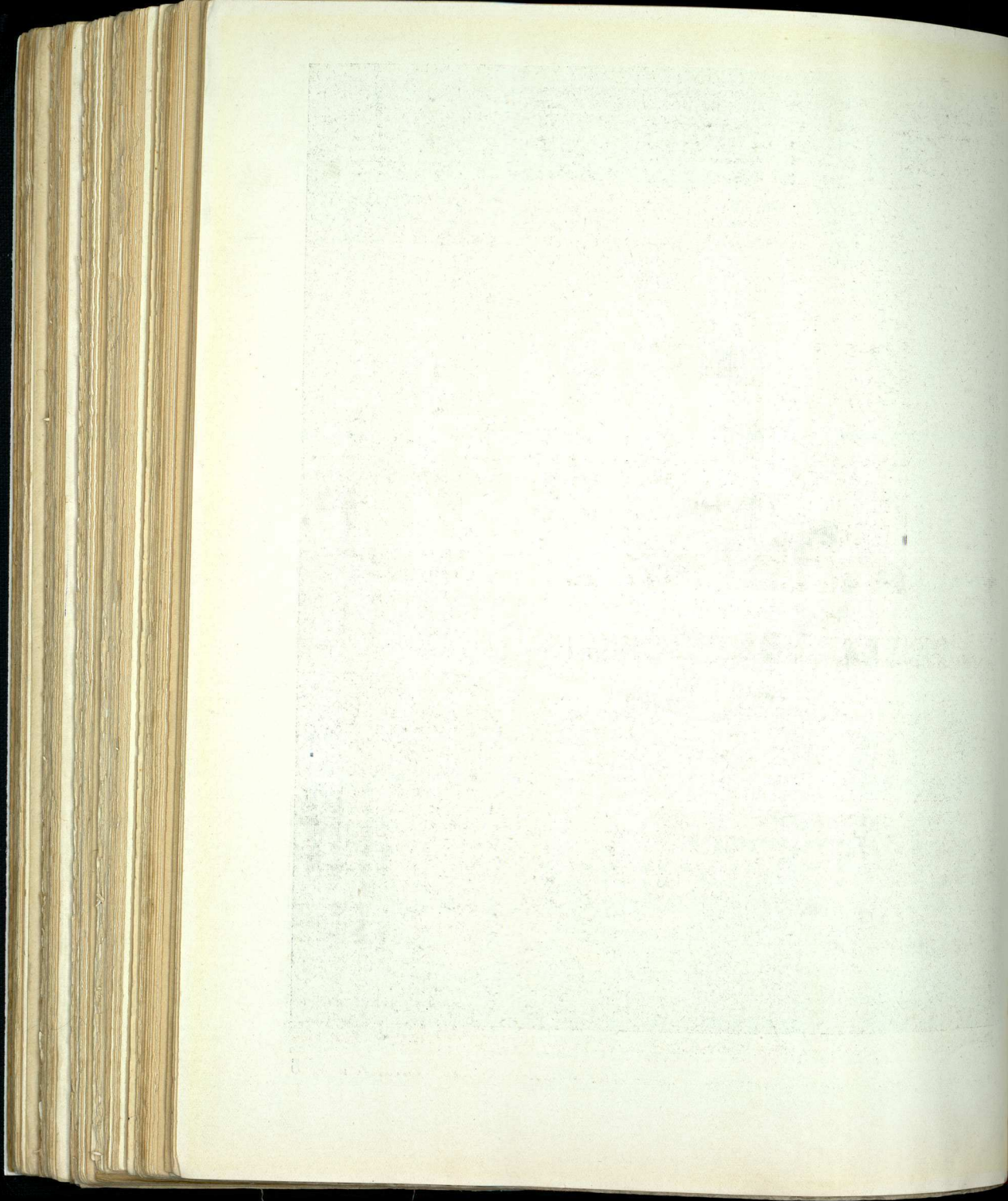
Italiani all'estero: è un fatto carico di avventure, di dolori, di speranze, di fede, di forza. E di preoccupazione. E' con estrema responsabilità che va curato il quadro vasto come il globo, perchè dappertutto c'è una famiglia di Italiani. Oggi, questa famiglia, sia pure attendata nel centro dell'Africa o tra le nevi dell'Alaska, non si sente estranea alla Patria; la popolarità lievitata d'imprese di Mussolini ha dilagato recuperando le coscienze a una a una, magicamente, mediante i richiami e gli avvisi di risonanza vertiginosa: traverso un Uomo i dispersi si sono rimessi in riga. Essi ebbero quello che aspettavano: un Capo. Il Capo ebbe quello che s'aspettava: le file in ordine.

La corrispondenza tra le due identiche unità, il Popolo e Mussolini, intervenuta per le determinanti di simpatia e di analogia che presiedono le leggi del riconoscersi di un capo in un popolo e viceversa, fu agevolata da una serie di fattori che, come dicemmo, hanno sempre operato con lo stile dei silenziari, e con tenacia fascista da costituire un esempio.

Alludiamo ai diffonditori della fede all'estero: a coloro che seppero mettere insieme, tra ansie, vittorie, sangue, costanza, fatica e disinteresse, questa solida organizzazione dei Fasci all'estero.

Noi abbiamo raccontato l'episodio della costa atlantica; ma ognuno di noi che viaggia potrebbe aggiungerne un altro: e da un'antologia fiorirebbe quanto s'è raggiunto di utile e d'imponente. All'azione hanno partecipato gli stessi emigrati, dal muratore al professionista, allargando i nuclei, scuotendo i pavidi, affrontando i sediziosi. Fu un continuo vigilare, anche un destreggiarsi: perchè le tattiche dovettero essere diverse, a seconda dei siti e delle circostanze, da parte ogni pensiero burocratico.

Non diminuirono mai le certezze, e nemmeno mutò il ritmo del lavoro. Decisione, fermezza, e vorremmo aggiungere audacia hanno guidato i camerati della Segreteria dei Fasci all'Estero.

Quando si parla con il Ministro Piero Parini che sta al comando di questo movimento si collauda la propria cognizione sulle parole fermezza, decisione, audacia. Egli conclude: le conversazioni nelle quali scarica il minimo di parole e il minimo di gesti, hanno per lui un valore di conclusione. Il gusto di mettere insieme le realizzazioni. Ci si accorge di andare da Parini soltanto per concludere. E ciò da un tono alla sua organizzazione. Egli conosce i Paesi intimamente, in rapporto alla vita degli Italiani e dei nostri interessi: e da codesta conoscenza s'origina il suo criterio equilibratore ch'è tutto per-

Colonia marina della Direzione di Fasci all'Estero a Cattolica sull'Adriatico

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

REVUE MENSUELLE D'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE

MOSTRA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA

EXPOSITION DE LA RÉVOLUTION FASCISTE A MILAN, 1933

DEUTSCHE ARBEITSFRONT

EXPOSITION DU FRONT DE TRAVAIL ALLEMAND A BERLIN, 1934

ono in provincia gli ultimi nuclei nazisti coman

77

Dollfuss sul letto di morte

Non basta copiare: i tedeschi comprendano lo spirito della Rivoluzione Fascista - Tavola di P. M. B.

sonale e che dev'essere personale: perchè bisogna sapere che i conti del bilancio della nostra antica emigrazione vanno stesi e compulsati con delicato tatto, in un ginepraio di attività, eredità, guai, che fan perdere la calma, e che purtuttavia la esigono.

Parini sa stare alla manovra del quadro. Una testimonianza è questa delle migliaia di figli d'Italiani ch'egli riesce a portarsi nelle colonie dei Fasci all'estero, quand'arriva l'estate. E' visibile il risultato, e non servono le raccomandazioni. Dalla Liguria a Cortina d'Ampezzo, dall'Adriatico alla Sicilia tutti conoscono un gruppo di nostri ragazzi che viene da Parigi o da Addis Abeba, dalla Germania o dalle coste dell'Asia, a godersi due o tre mesi di cielo.

Ora, la Segreteria dei Fasci all'Estero si è costruita una colonia a Cattolica: è un complesso di fabbriche che ha come rischiarato l'Adriatico da quelle parti, iscrivendo sulla spiaggia, tra le vele sgargianti dei pescatori, i verdi teneri delle collinette, un sorriso di alluminio.

Gli edifici hanno sagoma di nave, e sono attrezzati alla marinara, perchè agli ospiti resti nel cuore un battito che sappia di mare. Le vacanze trascorse in uno scenario dischiuso dalla fantasia, come tra le quinte d'un teatro: i ragazzi si sentono gli attori d'un bel sogno. Essi non hanno quasi il tempo di accorgersi della realtà, presi come sono nel fascino d'una giornata cui la natura e l'architettura dànno un giocondo trascorrere di ore.

Nello scenario i fanciulli vivono come avranno pensato cento volte sulle pagine delle favole: e tra gli aloni della felicità si educano alle virtù che ci premono. Stare insieme, conoscersi, mescolare temperamenti e accenti, far circolare le idee, i racconti, le impressioni, vuol dire colmare i sentimenti di ognuno delle esperienze degli altri, aumentare la solidarietà, inaugurare negli animi la capacità di sentirsi atomi di uno spirito nazionale.

La preparazione morale di questi ragazzi non potrebbe gemmare in un'atmosfera di migliore purità. Assistere al mutamento della situazione, riandando per confronto ai tempi sbiaditi della nostra emigrazione senza guida, e misurare il graduale progredire della compattezza tra Italiani nella Patria e Italiani fuori della Patria, è darsi la sicurezza che il mito mussoliniano opera i miracoli.

P. M. B.

(P A N O R A M I) L'ISOLA DI MALTA

Si direbbe che Malta, questo fior del mondo sbocciato sessanta miglia a Sud della Sicilia, nel bel mezzo del Mediterraneo, debba essere un'oasi di delizie e di felicità. E invero, chi, di passaggio, ammira le sue turrite spiagge, i suoi ampi porti, le sue strade asfaltate che mandano strani bagliori al cocente tocco del sole, i suoi venerandi palazzi, le sue albergie, le mille aeree cupole, le campagne verdeggianti, i lussuosi stabilimenti, le storiche *faldette* e gli sguardi delle sue donne, non può non sentirsi pienamente soddisfatto e credersi, forse, caduto in una *città d'incanto*, come nel suo breve soggiorno ebbe a chiamarla molte volte Sir Walter Scott. Ma per chi vi è nato e cresciuto, questo paese di fate non è che una dura prigione, dove ogni attività è condannata a languire e dove, causa gli stretti limiti della sua estensione geografica, è impossibile progredire rigogliosamente, facendo pompa di quei doni che non di rado sono dal Creatore concessi ai suoi numerosi figli.

A prescindere da tutto questo poi, un odio strano per tutto ciò che è «maltese» segna il culmine delle attività interne, che concorrono in modo misterioso a rendere questo scoglio sempre più inospitale per chi vi nasce, di modo che se un individuo, non privo di ambizioni e di cultura, intendesse vivamente conseguire la sua meta, non ha da fare altro che emigrare lontano, cambiar di nome e mandare alla famiglia false notizie della sua morte. E' solo così che un maltese può sperare di crearsi una fama e di non morire di fame.

Parlando di fame, mi passa per la mente, forse per analogia, la parola *crisi*. A Malta, attualmente, vera crisi non c'è. Non si pensi però alla decantata pioggia d'oro, che non è altro che un mito inventato da nostri buoni antenati (di recente data), i quali, abbagliati dal luccichio delle sterline, causa la carestia in cui essi si trovarono dopo le scorrerie napoleoniche (alludo ai primi tempi del protettorato britannico), credettero davvero forse a una pioggia d'oro. Difatti qualche marinaio o soldato ubbriaco non raramente allora lasciava lungo la strada, insieme con la saporita cena non ancora digerita, dei pezzi di sonante metallo, che, in un batter d'occhio sparivano nelle tasche di qualche fortunato astemio. Il quale poi, esagerando certamente (l'esagerazione è anch'essa una dote del popolo di Malta) la sua buona ventura, chi sa quante ne avrà inventate a gloria di quel brav'uomo! Pioggia, per abbondanza o per un po' di ben di Dio, è un'espressione comunissima nell'idioma maltese, onde l'origine della famigerata pioggia d'oro, oggi pioggia di ingiustizie, di minacce e d'altro.

Dicevo dunque che *attualmente* a Malta vera crisi non c'è; e sapete perchè? perchè la crisi, a Malta, vi sta *permanentemente*, come a casa sua, e cambiando d'aspetto col cambiar delle stagioni ora si fa viva come crisi-cultura, ora come crisi-buonsenso, ora come crisi-incoraggiamento, e infine come crisi-progresso. Il presente momento poi, ci ha dato la centenaria *crisi-costituzione*.

Ma non è stato sempre così. Malta ebbe anch'essa i suoi giorni di gloria e di pace costruttiva; anch'essa gustò l'ebbrezza di una sana attività, vivendo energicamente una vita piena di fascino e di poesia. Oggi, ubbidendo alle irrefragabili norme del tempo, si trova costretta a scendere da quelle alte cime e a contentarsi di un monotono periodo di prosa che certe volte, dimenticandosi affatto di Alessandro Manzoni, echeggia fatalmente Giovanni Boccaccio.

Accanto alle solenni albergie sono man mano pullulate fredde chiese di protestanti; iscrizioni barbare inchiodate su mura latine dànno le indicazioni ai passanti, che senza accorgersi della profanazione, filano avanti con passo rigido che stona orribilmente con la flessuosità meridionale; le storiche torri che parlano di un passato e di una tradizione gloriosa, si cambiano in birrerie e, costretti a inchinarsi fino alle rocce davanti agli aerodromi, scoprono le ossa di numerosi cavalieri che combattettero per una civiltà millenaria; infine le spiagge, i teatri e le arene, mettendo da parte tutto quel che in tempi migliori segnava il massimo grado della moralità, oggi fanno scandalosamente pompa di una carne floscia e ridicolmente imbellettata, che indica un ritorno alla selvaggia preistoria.

Tutto questo però non potrà radicarsi nell'isola che ospitò per 268 anni il nobilissimo Ordine Gerosolmitano. Questa specie di progresso non è affatto consentanea alla sua indole, e per quanto molti si ostinino pecorescamente a scimmiottare l'andazzo di questo nostro benemerito secolo ventesimo, tuttavia nel fondo del loro cuore continueranno a sentire

in modo ben diverso. Il progresso che si addice a questo scudo della Cristianità, deve essere un progresso puramente culturale e morale, un progresso di anime e di sentimenti, un progresso interno e spirituale, non già corporeo e esterno.

Qui si vogliono ancora le *faldette* e le rozze giacche variopinte dei nostri gagliardi campagnuoli; si vuole una vita semplice e pacifica; si vuole il nostalgico canto folcloristico che si sposa armoniosamente con le modulazioni della primitiva chitarra. Le gonne strette e trasparenti che lasciano scoperti gli stinchi e le polpe del gentil sesso imitante le mode di Londra e di Parigi; le nude braccia e i capelli tagliati *bobbed* o *schingled*, sono un beffardo anacronismo di fronte alla solenne austerità della storica Valletta; il *top-hat* e gli *smokings* o *fraks* non sono abiti da sera per le ampie sale affrescate del Palazzo Magistrale, ma costumi carnevaleschi; e i *jazz-bands* lungo le salubri spiagge e le aulenti verdi campagne dell'Isola non sono armonie adatte alla pastorale semplicità di questi luoghi.

In breve, Malta non può, non deve subire questa metamorfosi; essa deve tenersi così come l'hanno lasciata i suoi cavalieri, deve essere come un piccolo museo, il museo del mondo che scompare per dar luogo ad un altro mondo che ne è come una parodia priva di spirito e di contenuto.

Quanto si sia lontani da tutto questo, però, lo mostrano chiaramente le recenti leggi sulla stampa e l'ostracismo dato alla lingua di Dante.

Accanto al progresso esterno, il regresso culturale; accanto all'espandersi della cultura europea, l'ignoranza dei barbari; accanto alla luce del più fulgido astro, l'ombra del lumicino a olio.

Dopo tante generazioni, che hanno dato al mondo uomini i quali fecero onore non solo alla loro patria ma anche ai diversi rami dello scibile umano, si è scoperto finalmente che il cervello del maltese non è capace di digerire insieme all'inglese e al maltese anche l'italiano... onde per favorire meglio la lingua dello sconosciuto dominatore, si è sacrificata la lingua quasi naturale e storica, impedendole o almeno ostacolandole ogni possibile espansione letteraria, che fin da tempi remoti è stata rigogliosa e in più parti pregevole.

Con tutto questo però, e ad onta di qualsiasi rigore, il culto della letteratura italiana continuerà a infiammare ogni mente che abbia la vera impronta maltese; perchè qui non si tratta di politica o di fanatismo, come molti erroneamente pretendono, ma di una esigenza, di una necessità naturale, di fronte a cui dovrà immancabilmente piegarsi ogni volere.

E infatti, se piacque a Dio di porre quest'Isola nel centro della civiltà latina, come potrebbe mai alcuno ardire tanto da opporsi, per dir così, ai decreti divini e, con la forza bruta, cercare, inutilmente, di darle una civiltà diversa?

Potrebbero forse le monotone nebbie del Nord addensarsi contro la superba bellezza del nostro sole vivificante e immettersi nella sempre azzurra distesa del nostro cielo e nella verdeggiante ondulazione dei nostri campi? Si potrebbe mai costringere l'uccello a vivere sott'acqua e il pesce a volare per l'aria?

Non solo perchè l'anima della letteratura italiana è la più consentanea alla sua indole, nè perchè la religione, la tradizione e la cultura lo impongono potentemente, dovrà il maltese continuare con persistenza a coltivare lo studio della lingua di Dante, ma perchè la sua stessa natura meridionale non gli permetterebbe mai di soffocare quell'innato istinto che lo spinge sempre ad esprimersi e a pensare come si sono espressi e come hanno pensato i più grandi geni dell'Umanità.

Malta, giugno.

V. M. PELLEGRINI

CORSIVO N. 132

Usare l'esempio del corpo umano quale termine di confronto per vantare l'architettura tradizionalista a svantaggio della nostra architettura, è un vero sofisma.

Infatti se c'è cosa che sia puramente funzionale, è proprio il corpo umano. Questo organismo formato di elementi standardizzati propri a tutta la specie, mostra le sue parti costruttive: dove sono gli ornamenti? Mammelle di vergini e muscoli d'atleti, tutti lo sanno, hanno avanti tutto una ragione funzionale. La qualità, la buona disposizione, il colore delle membra (organi funzionanti), la loro proporzione — non però necessariamente secondo canoni greci! — fanno la bellezza del tutto. Noi diciamo la medesima cosa per l'architettura. Ma come non è necessario attaccare al setto nasale un anello o traversarlo con un bacchettino d'avorio per farne un bel naso, così non è necessario che le finestre (organo respiratorio della casa) abbiano due colonnine ai lati e una in mezzo (tradizione gotica) o siano sormontate da un timpano (tradiz. barocca) per essere delle belle finestre.

«Mentre il vero architettonico rivestito di forme, come lo scheletro dai muscoli e dalla pelle ci ha dato capolavori di bellezza, la nudità costruttiva manca di illusioni e di risorse» (G. Giovannoni al Convegno di Venezia, citato da Ugo Ojetti nel «Corriere della Sera» del 31 luglio). Qual'è il «vero architettonico rivestito di forme come lo scheletro umano dai muscoli e dalla pelle»? Se l'esame del paragone fosse possibile (si tratta nell'un caso di un sistema atto al movimento e nell'altro di uno statico) troveremmo:

n. 1) Ossa	*Muri portanti pilastri (colonne) montanti*
n. 2) Muscoli-tendini	*Archi, travi, nervature, tiranti, mensole, ecc.*
n. 3) Epidermide (pelle)	*intonaci, rivestimenti, ecc.*

Potremmo aggiungere:

necessario	*n. 4) Vestito (difesa contro le intemperie)*	*Accorgimenti per far fronte alle condizioni di clima, coperture, serramenti, materiali isolanti, ecc.*

Quali sono queste «forme»?

Ma certo! le donne si arrossano le labbra; una volta portavano pesanti orecchini; nel settecento anche gli architetti si coprivano le dita di anelli e si caricavano la testa di parrucche; certi negri si incastrano un piattello nel labbro superiore e le loro donne si coprono di tatuaggi il ventre; i pellirosse traggono lunghe trecce e gli accademici una gran feluca. Ma questo non è nè muscoli nè pelle: questo è il costume. Aggiungiamo dunque:

transitorio	*n. 5) Collane, braccialetti, cravatte, orecchini, anelli, pizzi, sciarpe, pepli, crinoline, fibbie, ciglia artificiali, tatuaggi, ecc.*	*Ovuli, volute, fregi, tori, scozie, palle, riquadri, graffiti, ecc. ecc.*

(Decorazione, costume, gusto, epoca).

E' chiaro che in questo numero sono comprese le «forme» che forniscono «illusioni e risorse» al «maggior storico della nostra architettura». E' facile anche vedere dove sta di casa il «riguardo della tradizione» per il quale Ugo Ojetti ha sempre pronto un fiume di retorica.

GABRIELE MUCCHI

RIVOLUZIONE DEL VETRO

Una strada: murature bucate di finestre, una schiena di asfalto, ragnatele di fili, cattivi odori, rumori.

La città: una compressione di muri, di strade, di uomini gomito a gomito. Scatola di caviale.

La città è venuta sù senza disciplina. Oppure con una disciplina sopra un'altra: discipline da ufficio, da burocrazia.

La burocrazia che mette le mani sulla donna pubblica. La città è così: di tutti.

Il suo decoro è affidato a qualcuno, a qualcuno come capita. Le case si costruiscono così: non come capita; ma secondo leggi come capitano.

Il nostro odio per la città è così furibondo da svanircelo in un amore altrettanto furibondo.

Il vero amante della città, carico di gelosia, carico di preoccupazione, carico di sospetti, guarda il nuovo cantiere che sorge con i pugni stretti, pensando:

— Se lo avessero detto a me.

Egli si scaglia contro i disobbedienti alle leggi che regolano la sua « città armoniosa ». Egli vuole punire chi abbatte gli alberi per alzare i muri, egli vuole dare sulla voce ai costruttori che impantanano le fondamenta della casa nel molliccio del fango.

Egli si sente un poco creatore.

Ma intanto egli è un travolto.

Aumentano le case, aumentano le sedie, i materassi, le statuine, i bidè, le automobili, i furti, gli scontri, la polvere.

La città aggrava il suo nervosismo. A un certo punto è come un corpo agitato dai pungiglioni delle pulci. La febbre, il sudore, l'irrespirabilità.

Allora, mettono i semafori. Il cittadino non è più padrone di andare sotto un'automobile.

Arriva il genio urbanista:
Che cosa fa il genio urbanista?
Sventra, slarga, scongestiona.
Il poeta locale è preposto alla lamentela relativa al verde.

Lui si lamenta, e allora piantano dodici alberi.

Il giornalista, invece, fa le polemiche (tutti credono che il giornale risolva tutto. Il giornale risolve, si e no, di riempire le sue pagine).

Però il giornalista ha fatto allungare il corso di ben 8 metri.

Nel frattempo un signore il quale, per essere afflitto da sciatica, va sempre in Balilla, stende un regolamento per predisporre la circolazione dei pedoni.

La città sopporta tutto.

Una bottiglia di Leyda dalla capacità inesauribile.

La città sopporta che certi loschi individui prendano un cavallo, lo ravvolgano di certi ingredienti di cuoio, lo leghino a una carrozza.

Ma la città permette di peggio: che l'uomo abiti con il cane, che gli uccellini siano tenuti prigionieri nelle gabbie.

E così via.

Ecco perchè processiamo la città.

Ribelli, ci struggiamo di liberarci dalla schiavitù che tuttavia ci agguanta.

Lievitiamo i sogni delle riforme nelle immensità dei castelli costruiti in aria.

Sogni a oceani.

Realtà, conquiste a gocce.

Sogniamo le città armoniose.

Nella furia della nostra antica polemica (oggi continuata con i tornaconti e con lo stile degli eroi della 6ª giornata) indicammo la formula: la città di vetro.

Noi siamo, vogliamo rimanere esagerati, come una volta definì bene Bontempelli.

Sono gli esagerati che ottengono lo spigrimento, la smobilitazione dei sospetti, un afflato sui culmini del bene.

Città di vetro.
Tutti si spaventarono.
Più che logico.

L'uomo è per suo istinto conservatore. Riunito in massa amorfa è conservatore gretto, tenace, inamovibile.

Nella massa amorfa l'uomo è privo di entusiasmi.

Alludo all'impulso generoso, alla serenità di fronte al rischio, alla virtù di aggiornarsi.

Sono trenta anni che è possibile volare; il cielo è ancor povero d'aeroplani.

S'è vinto nella polemica dell'architettura. S'è stabilito per l'uomo: case nuove, case razionali, case comode, salubri, igieniche, ventilate di semplicità, di poesia, di luce.

Ma quanto signor pubblico ha stabilito che è un delitto non abitare in una casa senza timpano e cuore trafitto da freccia.

E vuole almeno che il timpano, e cuore trafitto da freccia, siano dissimulati come spirito nel nuovo, nel razionalismo che piace a lui.

Abbiamo raccomandato: mobili semplici, non più cornicioni, trabeazioni, fiori scolpiti, angioli di bronzo sul letto che serve all'amore.

I mobilieri (più furbi di noi) hanno inventato lo stile 900.

Triste per noi, che parlavamo di case di vetro, di città di vetro.

Al cafone condotto prigione alla nostra presenza diremo che siamo i vincitori di questa battaglia intercorsa tra noi e lui.

Però, tra noi (che siamo tutta gente per bene) confessiamocelo che il nemico è una sfinge.

Ogni giorno noi assistiamo ad avventure che ci confermano la necessità di riprendere un'azione decisiva in favore delle idee che vogliono dare alla città un tono morale; finalmente morale.

Il problema, per noi, è di immaginazione, di inventare, di prevedere, d'organizzare la città.

Inventare con un sentimento che sia degno della nobiltà degli inventori: fino all' ultimo, del minuto prima.

A noi interessa di installare nella città la lavanderia; ma ci interessa, avanti, di stabilire come dovrà essere la biancheria dell'uomo.

Vogliamo illuminare; ma ci preme di sapere, avanti, se è giusto di illuminare per tutta la durata della notte, e se non sia più umano lasciare al buio la città almeno un'ora.

Ci verrà l'idea di un parco molto selvaggio perchè l'uomo non dimentichi di essere stato procreato sotto gli alberi; ma cinque minuti prima avremo promulgata la legge che distrugge i cancelli di ferro disumani, non dignitosi per l'uomo che non è un gallinaceo.

Può darsi che il giorno prima di inventare, noi si convochi la riunione degli uomini buoni, e che scoppi fatalmente il dissidio che poi genera le sue correnti.

Fondare la città nuova. Trovarsi sopra un gran foglio, un lapis, un regolo. Tracciare linee, come si dovesse affusolare il cuore in fili infiniti, inesauribili, delicati, meritevoli dell'azzurro del cielo, del mistero.

Con questi fili sagomare, zonizzare; cercare e trovare la loro corrispondenza tra materia e spirito.

Tenerli sospesi quando il pensiero urgerà sulla destinazione della casa dei bimbi.

Pensare al teatro; abolire la pretura; levar via lo stabile denominato carcere.

Badare al sole, ai venti, ai profumi.

La meditazione si arresta quando nella libreria vediamo uno, tre, otto codici.

Ritorniamo indietro, ripercorriamo il cammino percorso con la baldanza dei conquistatori, con il cuore increspato di mestizia.

La nostra città di vetro pare lontana come la città del sole.

Prescegliemmo il vetro per definire; perchè il vetro è la quintessenza della città nuova.

Acciaio e vetro: i due materiali nobili.

Docili, semplici, limpidi.

E' inutile parlare di nuova architettura se non si intende il concetto di impiego di nuovi materiali.

Quando insistemmo sul vetro, gridarono che volevamo abbrustolire la gente, d'estate; e congelarla di inverno.

La diceria sorse traverso la constatazione degli errori che in quanto a vetro commisero gli intrusi della nuova architettura.

C'è un tipo il quale cerca di sfruttare tutte le occasioni, di assimilare le idee altrui, di copiare, vivendo e mantenendosi alle spalle di chi cerca e di chi trova.

Costui (come tutti gli sfruttatori, gli assimilatori, i copisti) è cafone.

Il cafone che s'intromise nella ricerca d'una proporzione tra il vetro e gli altri materiali nella costruzione, combinò la diffamazione più penosa che si potesse armeggiare contro il vetro.

Il cafone non sa stare a tavola.

Fece la solita scorpacciata.

Quando si parlò di vetro da impiegare largamente nella nuova costruzione, l'esercito dei conservatori spianò i fucili.

Ci fu un momento in cui il vetro passò un brutto quarto d'ora.

Era nato un luogo comune.

Noi scarichiamo nella lotta un everest di passione.

V'è chi vi scarica soltanto un luogo comune, che sovente ha ragione dell'everest.

Una volta, i giornali pubblicarono la notizia che in Russia, durante il rimpinzarsi dell'architettura cosiddetta funzionale, era avvenuto il fallimento dell'impiego del vetro in larga fornitura.

Quelli del luogo comune si valsero della pezza d'appoggio, e tra le accorte manovre riuscirono a far credere ciò che volevano, e a suscitare il panico contro il vetro.

Certo che si deve dare la striglia a coloro che hanno la mania del vetro senza sentirne una lecita e ragionata necessità.

D'altra parte si deve incoraggiare assolutamente chi studia l'aumento dell'impiego del vetro.

Va aggiunto che tanti pro e contro, tanti favori e tante negazioni, avvengono al di fuori d'una attività indispensabile per avvalorare le tesi: l'esperienza.

Chi ha compiute seriamente le esperienze è favorevole all'aumento del vetro nella casa. Sono i primi passi verso la casa di vetro.

I nostri occhi sono talmente colmi di visione estetica che la ragion tecnica volatizza nell'impeto delle nostre certezze di poesia. D'altra parte la tecnica è sempre lì pronta a giustificare l'intuizione.

Noi adoriamo il vetro. Come i chimici che gli preparano nuove giornate, nuova considerazione, nuova stima. Come loro ne intuiamo i segreti, agevolati nella nostra ignoranza come dalla trasparenza, dallo svelare, dal mostrare com'è del vetro.

Il miracolo d'un solido traverso il quale noi possiamo vedere, preferiamo conservarcelo nella nostra immaginazione tutto avvolto dei nostri stupori, che ingrandiscono la meraviglia che proviene dall'ignoranza.

Il vetro che rivela ciò che è, che non può nascondere, che è il sinonimo della chiarità, che è l'unico materiale fratello della luce, dell'aria, dello spazio.

E' per questo che noi vogliamo costruire le città di vetro.

Perchè vogliamo le città dove la luce arrivi fino nelle cantine.

Perchè vogliamo controllare bontà per bontà, cattiveria per cattiveria, nella dimora dell'uomo, spinti da un desiderio di curiosità, di conoscenza, d'informazione.

La tana favorisce il delitto, il tramare, la scrittura della lettera anonima.

Dare luce, godere luce.

Non respingere questo dono perfetto della natura.

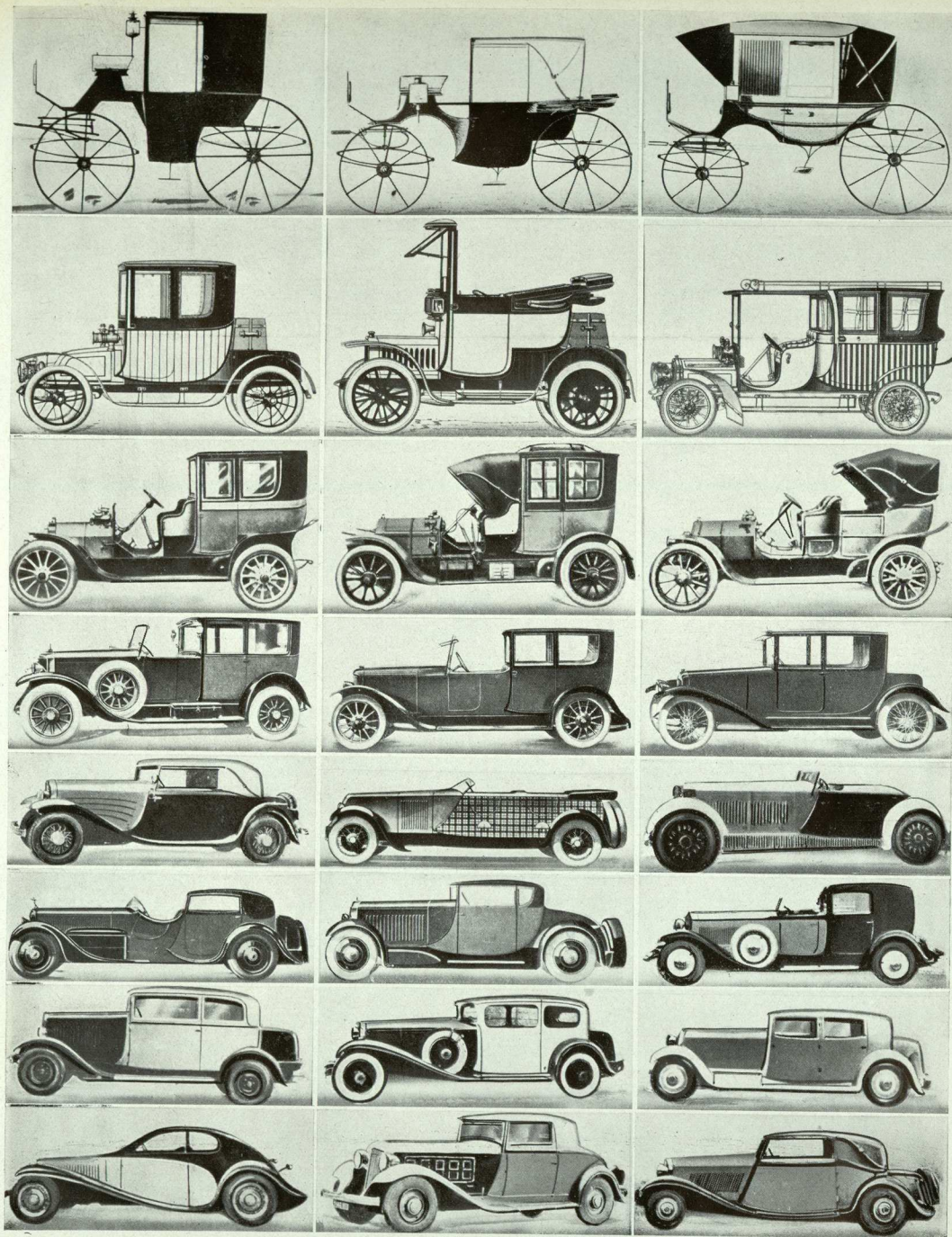
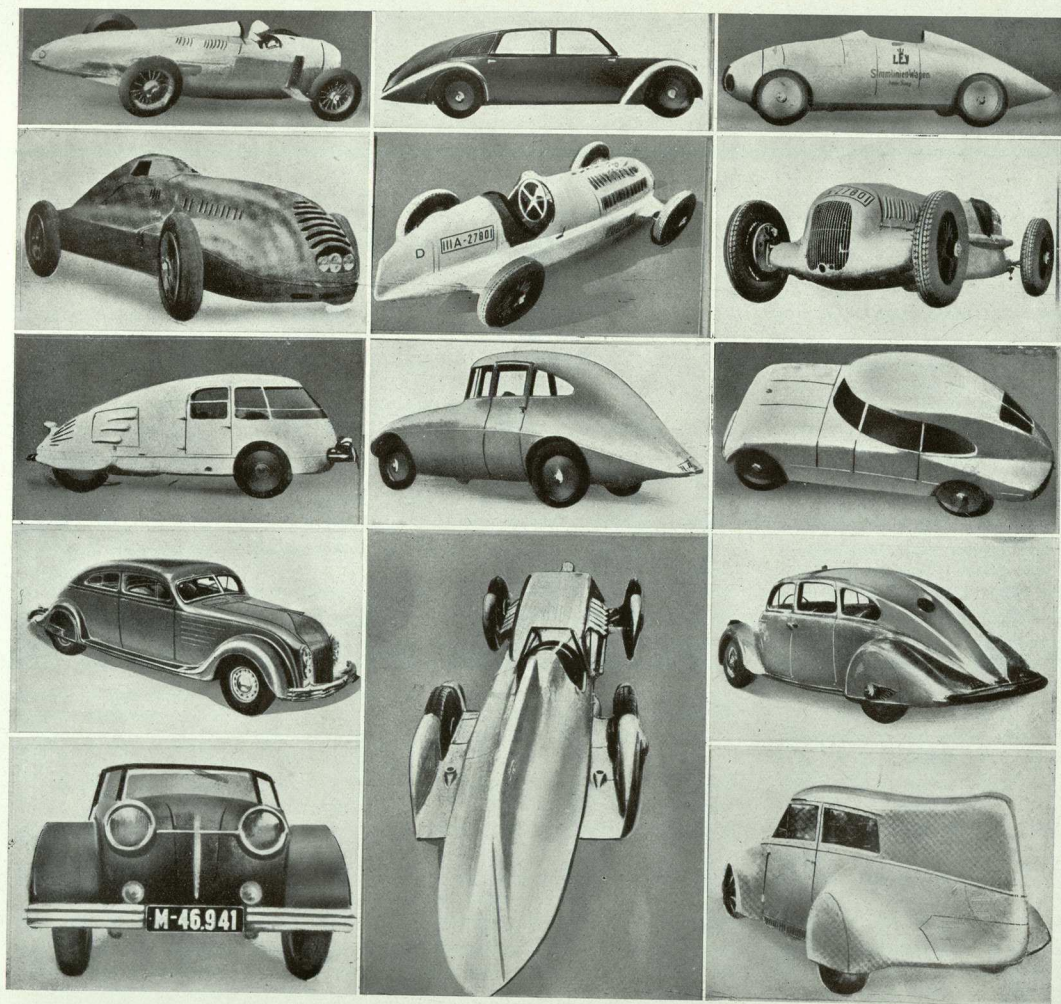
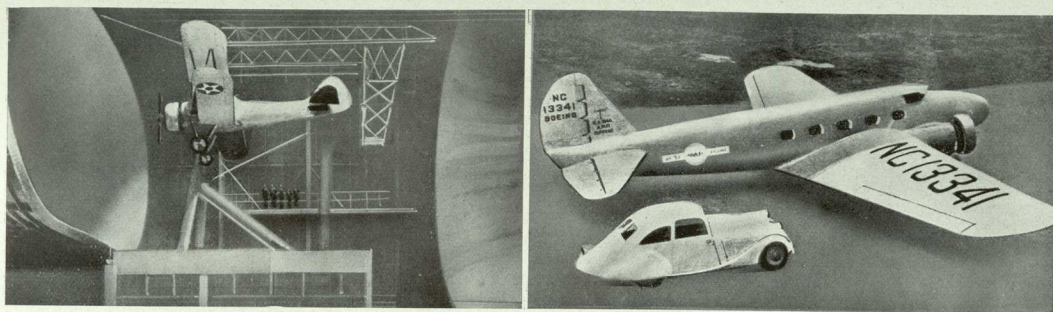
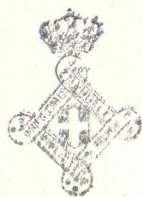
(Non s'inquieti il signor borghese. Noi non lo vogliamo vedere nel bagno. E neppure quando si impomata i capelli di brillantina.

Diciamo che vogliamo fabbricare la città di vetro per mettergli paura.

Per scombinarlo.

Per metterlo a tu per tu con il fermentare delle idee.

Come per fargli capire che ci siamo anche noi: gli esagerati, i saggi esagerati).

Tuttavia, illusioni da parte, il no-

La forma "carrozza" si ritrova ancora nei più recenti tipi di automobili

Forme studiate sperimentalmente al tunnel aerodinamico

stro programma paradossale di costruire le città di vetro contiene e divulga un principio ormai entrato nella mente dell'opinione pubblica: far entrare più luce nella casa.

L'inquilino, ormai, fa all'amore con una bella veranda protetta dal vetro, con uno squarcio di parete bislungo, che gli dia il gusto dell'orizzonte.

Tra titubanze, stravaganze, prove, amori e scomuniche, con costanza il vetro si fa una posizione sempre più autorevole nella fabbricazione della casa, nella fabbricazione delle cose che servono all'uomo.

Voi entrate nei bei negozi nella Milano sempre in testa a tutti, e vi accorgete che i nostri architetti sentono codesta moralità del vetro.

Tempo fa si leggeva sulla « Gazzetta Ufficiale » un decreto che permetteva l'ascensore di vetro. Sono queste le notizie originali d'una nuova storia assegnata al vetro.

Al vetro di oggi, ben s'intende.

Fino a ieri il vetro era considerato un ninnolo, una creatura fragile, da stare bene attenti come si toccasse, come si maneggiasse.

Il terrore delle schegge di vetro era il terrore grave che sovrastava la coscienza dei bimbi, che scavalcavano il muro, il disumano muro che divide con sù i pezzi di bottiglia accuminati graffiatori e feritori. Il vetro rotto richiamava l'immagine del sangue.

Se ne servivano nelle finestre a dischetti, a gingillini, i compianti architetti.

L'immagine del vetro antico è un'ampollina.

Materiale femmina, da trattare con le morbidezze della femmina.

Come questa, pronto a spezzarsi.

La tecnica ha ormai squarciato il velo. La nube è scomparsa.

La tecnica ha cambiato la natura del vetro.

Una rivoluzione clamorosa. La femmina diventata maschio.

Giorni fa eravamo alla « Vis ». Avevano incastrata nel muro una lastra del loro vetro maschio, penetrando per cinque centimetri.

Uno della ditta vi si appese.

Il vetro si fletteva un poco ma il peso era sfidato.

La resistenza nuova suggeriva la riforma della natura assegnata al vetro dalla cultura.

Il vetro oggi, è un materiale maschio.

Le due grandi rivoluzioni dell'architettura: vetro e acciaio. Due materiali che non hanno bisogno di retorica; e nemmeno di antiretorica.

Nel catalogo dei materiali, il vetro è balzato nella prima posizione, con gli attributi nuovi della sua natura cambiata. Securit, vuol dire di più che sicurezza.

Vuol dire la luce condensata e solidificata con coesione metallica. E' la luce che va sposa al metallo. Il cristallo pare già cosa da museo.

I tecnici si immedesimano di offrire una lastra dura come l'acciaio, trasparente come l'aria.

Allora noi esteti invadiamo i laboratori, come volessimo far tifo, consenso, urgenza.

Vogliamo questo vetro che serve per la nostra città.

E' il vetro che chiamiamo il vetro della costruzione. Il materiale che non sta in soggezione di nessun altro materiale robusto.

Il vetro vendicatore delle frivolezze muranesi.

Un vetro che resista alla più grave prova di flessione per cancellare le delicatezze che fecero del vetro un fiore per il borghese.

Il vetro che entusiasma i medici, che lo vogliono nella costruzione dei loro sanatori, tonificatore di corpi e di menti. Il vetro reclamato dal maestro nella scuola. Il vetro invocato.

Abbiamo gran voglia di adoperare questo vetro costruttivo.

Pensiamo con letizia a un fatto che in questi tempi non fa dormir la notte gli architetti italiani: il Palazzo del Littorio.

Ebbene pensiamo alla facciata di questo palazzo in vetro.

Ognuno capisce che una facciata in vetro avrebbe un significato.

Ecco spiegata con un esempio la nostra idea insistente. Sulla Via dell'Impero una facciata di vetro, solida come il vetro, per permettere a ognuno di guardare dentro la casa del Fascismo.

Il Fascismo è lealtà, franchezza, disprezzo dell'intrigo, religione da luce del sole.

Il vetro è l'unico sipario che può stendersi tra i fascisti.

Ecco perchè la nostra rivoluzione del vetro ci suggerisce anche una certezza morale: come un credo nella nostra epoca, come una speranza nella vita, che sta per concludere un'era di barbarie, e per inaugurarne una di altissima civiltà.

Porre il vetro con tanta decisione tra i coefficienti cardinali della nuova architettura non dev'essere interpretato come un provvedimento in cui la fantasia, la sfrenatezza delle idee, il cipiglio della novità giuochino il ruolo del paradosso alla Giulio Verne.

Noi siamo consapevoli che la rivoluzione del vetro è espressione viva delle ricerche del nostro spirito desideroso di costruire un'architettura formidabile di netto avulsa da ogni precedente germogliare di scoperte.

Noi non nascondiamo che ci riconosciamo degli esagerati. E affermando « città di vetro » esageriamo.

Ma viva l'uomo che sente il suo volto rosso di vergogna quando constati di non aver nulla trovato per rifare, per apportare, per creare, per dare una spinta alla ruota del tempo, e poter, così, dormire un sonno tranquillo con la coscienza riposata, dopo che è pulsata nelle alte temperature della vita integralmente vissuta nella conquista.

Rivoluzione del vetro, rivoluzione della nostra architettura che noi intravediamo nella chiarezza tersa, filtrata, purissima, del vetro che non pone tra i nostri occhi e la natura alcun diaframma, alcuna barriera. Amato vetro delle costruzioni in cui porremo l'uomo nella sua casa, passando alla storia il tempo delle case in cui l'uomo si nascondeva, farneticante, egoista, cattivo, quasi timoroso del regalo più bello di Dio: la luce del sole.

P. M. BARDI

L'AUTOMOBILE, OGGI

Si è fatta molta letteratura e molta retorica sull'estetica della macchina.

Tutte le creazioni della tecnica hanno avuto l'esaltatore e lo scopritore della loro bellezza.

Si è formato un modo di vedere le macchine che le mette tutte su di uno stesso piano: sono macchine, dunque sono tutte bellissime. Volete la bellezza pura? Guardate le macchine.

Era necessario, perchè bisognava far entrare in molte teste, specialmente in quelle degli architetti il sistema di ragionamento che si usa nelle concezioni delle cose tecniche, cioè: precisione nella enunciazione del problema da risolvere e logicità nelle successive fasi di elaborazione e di messa a punto della creazione. Soltanto l'attenta osservazione della macchina poteva insegnare quella moralità e sincerità che mancava (e manca tutt'ora) nella concezione e realizzazione di molte cose.

Purtroppo però se ne è fatta una questione esclusivamente estetica e si è caduti proprio dalla parte opposta a quella che si voleva. Si è creato cioè il lirismo della tecnica e ci si è fermati ad adorare soltanto la bellezza della cosa finita invece di analizzare le ragioni che hanno generato una data forma. Per convincersene basta osservare le fotografie delle macchine e la scelta dei particolari nelle illustrazioni degli scritti di coloro che volevano dimostrare come la bellezza delle cose tecniche fosse assoluta e priva di retorica. La maggior parte di quelle fotografie è più romantica di una cartolina a colori del Golfo di Napoli.

E' ora di rendersi conto dell'errore. Per scoprire la bellezza della macchina bisogna guardarla non soltanto dal punto di vista estetico ma anche con sensibilità meccanica e cercare di capirla.

Allora ci accorgeremo che vi sono delle macchine meccanicamente ed esteticamente belle ma che ve ne sono anche di brutte. Non solo ma ci renderemo conto di una cosa che è in contraddizione con la ragione stessa che ha fatto tanto scrivere sull'estetica della tecnica, cioè della forza negativa che la tradizione esercita proprio là dove si voleva dimostrare che tutto è antitradizionale.

Vediamo delle macchine nelle quali si è arrivati alla quasi perfezione di dettaglio. Ma se all'osservazione del particolare passiamo alla visione dell'insieme, sentiamo che il tutto non soddisfa esteticamente. Perchè la tradizione di una certa forma considerata classica per quel tipo di macchina ha ostacolato la concezione di un insieme plastico degno della bellezza delle sue parti. Ci convinceremo allora che una macchina è bella soltanto quando la sua forma è stata studiata rigorosamente e relativamente al suo uso e non è il risultato plastico dell'unione, sia pur razionale, delle sue parti, come hanno sostenuto gli esteti della macchina. Non solo, ma questa bellezza non scaturisce automaticamente, cioè non è data solamente dalla buona soluzione tecnica, ma dall'armonia e intuizione con la quale colui che concepisce una cosa le dà forma.

Anche l'automobile ha avuto i suoi esaltatori. Le si è attribuita una parte importante nella formazione dell' estetica moderna, si è citata spesso come esempio tipico di modernità e si è chiesto in suo nome questa modernità in tutte le creazioni: architettura, arti decorative, musica, letteratura; cioè clima di vita.

Non ci si è accorti però che è proprio l'automobile, questo cosiddetto esempio di modernità, ad avere bisogno di adeguarsi alla realtà dei tempi perchè, non ostante gli enormi progressi meccanici, è rimasta ancora, salvo poche eccezioni, troppo carrozza. E' la carrozza che marcia a 100 km. ora.

In una tavola vediamo come una forma caratteristica della «vettura a cavalli» si sia ostinatamente conservata fino nelle più recenti «vetture automobili».

Analizzando l'evoluzione formale della automobile, la più rappresentativa manifestazione della nostra epoca, ci facciamo un'idea precisa, meglio che con qualsiasi altra cosa, del confusionismo dominante comunemente in materia di estetica e della negativa influenza che la «tradizione» esercita in tutti i campi.

In 35 anni l'automobile, che ha sostituito la carrozza per il trasporto di persone non è ancora arrivata ad avere una fisionomia definitiva, perchè preconcetti estetici «mentalità carrozza» ne hanno ostacolato sistematicamente l'evoluzione. Esaminiamone le cause.

Nell'automobile i fattori tecnici e estetici hanno la stessa importanza. E' un prodotto industriale che deve essere venduto, quindi andare bene e piacere. Fino a che non fossero intervenute delle necessità tecniche tali da imporre lo studio rigorosamente scientifico della forma, questa avrebbe dovuto subire l'influenza del gusto corrente e le fantasie della moda.

Una locomotiva, una trattrice, una macchina da corsa, quando sono risolte tecnicamente per il massimo rendimento meccanico prendono una forma definita e determinata logicamente. Ma l'automobile che doveva andare in mano a migliaia di persone, la maggior parte delle quali era ancora alla mentalità della carrozza e non se ne era formata la visione totale come veicolo completamente nuovo, ha dovuto lottare continuamente in mezzo a pregiudizi di forma e non ha potuto evolversi seguendo dei principi esclusivamente tecnici.

Non consideriamo le primissime automobili, vere e proprie carrozze prese senza cavallo e con il motore sistemato nel primo spazio disponibile. Cominciamo ad esaminare la forma dell'automobile da quando le masse si sono distribuite nel modo che è poi rimasto quello classico.

Vediamo che il motore ha preso il posto del cavallo davanti alla carrozzeria concepita sempre come carrozza. Tutti gli studi si concentrano sul motore e sulla parte meccanica. Non si concepisce l'automobile nella sua totalità ma la si considera formata dalla suddetta parte meccanica (chassis) oggetto di tutte le cure e da una per i passeggeri (carrozzeria) aggiunta in qualche modo, e tutto l'insieme continua a svilupparsi in uno schema preesistente e non determinato dalla precisa enunciazione del problema.

E' questa mancanza di soluzione totale del problema che ritarda l'evoluzione verso la forma naturale. L'automobile prima di essere finita deve passare traverso due fasi di lavorazione che sono, non solo indipendenti e in continuo contrasto, ma due vere e proprie industrie distinte. Le fabbriche di chassis costruiscono delle macchine sempre più perfette ma preoccupandosi esclusivamente della parte meccanica. Queste macchine finiscono in mano ai carrozzieri (non è significativo anche il nome?) che debbono fare degli sforzi inauditi per sistemare alcune persone con «sufficiente comodità» e rive-

stire il tutto «elegantemente». Ed ecco il compromesso, le concessioni alla linea (ma quale linea?) con sacrificio della comodità (questa sempre relativa) e viceversa. Per molti anni si è lottato in mezzo alle soluzioni bastarde, all'arbitrario, al dilettantismo, ai bei disegnini, alle carrozzerie di lusso, alle carrozze. Finalmente si fa il passo decisivo: l'automobile fabbricata dalla stessa fabbrica e consegnata al compratore completamente finita e pronta a circolare.

E' il principio che Ford fino dal 1903 si è sforzato di applicare nelle sue fabbriche e che gli ha reso possibile la realizzazione del suo grande programma: un automobile per ogni americano.

Principio che soltanto da un tempo relativamente breve è stato seguito dalle grandi fabbriche con l'istituzione di reparti carrozzeria. Arriviamo così alla carrozzeria di serie.

Non siamo però ancora alla soluzione integrale. Il reparto carrozzeria che generalmente è inteso come un'aggiunta alla fabbricazione principale dovrebbe invece dipendere direttamente dallo stesso ufficio tecnico che dirige la parte meccanica e il controllo di questo dovrebbe arrivare fino alla minima finitura di dettaglio di tutta l'automobile senza lasciare nessun posto al presso a poco, al messo dopo, al decorativo. La vera automobile onesta, naturale, non pregiudicata da influenze di estetica moda o falso lusso, dovrebbe essere concepita completamente con mentalità meccanica, cioè nascere in un clima meccanico.

Bisogna arrivare alla visione totale dell'automobile considerata plasticamente non come il risultato di varie parti messe insieme, ma dall'unione entro uno schema scientificamente determinato, di tre individualità ben definite, tendenti singolarmente al monolitico e collegato elasticamente, cioè:

1) *Parti non sospese.* Il minimo. Le quattro ruote completamente indipendenti tra loro. Sospensione ed ammortizzatori intimamente coniugati (comandi dei freni e dello sterzo sospesi e resi indifferenti con giunti flessibili, al movimento relativo delle ruote nel senso verticale).

2) *Telaio-carrozzeria monolitico.* (Lancia aveva già dato prima con la Lambda e ultimamente con l'Augusta questa magnifica dote; disgraziatamente per quest'ultima macchina ha dovuto preparare anche lo chassis separato per accontentare il cliente che è rimasto alla mentalità del «Villino Maria», «Villino il riposo», fabbricati espressamente per lui).

3) *Motore cambio e trasmissione* formanti un tutto unico, il più possibile compatto (motore e trasmissione anteriori o motore e trasmissione posteriori) e sospesi, anzi galleggianti (molle e blocchi di gomma) nel telaio carrozzeria.

Per quanto riguarda la determinazione dello schema generale, abbiamo visto come siano stati fin qui seguiti soltanto criteri di tradizione, di estetica, di moda.

Per fortuna l'aumento della velocità media di impiego, il miglioramento delle strade e la necessità della massima economia di potenza, hanno portato allo studio scientifico della forma che oppone minor resistenza all'avanzamento nell'aria. E' noto che la resistenza dell'aria si può considerare come derivata da due termini: l'attrito superficiale e la *resistenza di forma.* Nelle forme non profilate l'attrito superficiale è soltanto il 10 o 15 % della resistenza totale. Si vede quindi l'importanza dello studio della forma di migliore penetrazione comunemente detta «aerodinamica».

In una tavola vediamo alcune automobili la forma delle quali è stata studiata sperimentalmente al tunnel aerodinamico. Purtroppo però e salvo le poche eccezioni della tavola, se ne è fatta generalmente una questione di moda (questa parola non si dovrebbe più sentire quando si parla di cose tecniche) cioè si è fatto dell'aerodinamismo dilettantistico e di apparenza. Si è presa l'automobile tradizionale, si sono aggiunte al vecchio schema delle vaghe codine e codone, degli svolazzi barocchi, dei dettagli superficiali di disegno, e si è presentato il tutto col nome roboante di automobile aerodinamica.

E' naturale che, avendo come elementi di giudizio questi esemplari di forma pseudo aerodinamica, si siano formati molti preconcetti che si oppongono alla realizzazione di una macchina veramente profilata. L'osservazione che per ottenere una forma aerodinamica si debba sacrificare la comodità e l'estetica, dipende da questi ibridi compromessi fra la forma tradizionale e quella teorica.

Per realizzare l'automobile veramente moderna occorre risolvere il problema radicalmente e avere il coraggio di ridisegnare tutta la struttura entro la sagoma aerodinamica preventivamente sperimentata, mettendo i sedili per i passeggeri dove dovrebbero essere, cioè vicino al *centro di oscillazione* del veicolo e studiando anche la forma e disposizione ottima del motore per utilizzare al massimo lo spazio a esso destinato.

Allora si avrà non solo aumentata la comodità ma anche l'estetica sarà migliorata, perchè la forma risultante sarà la sola coerente ad un veicolo fatto per muoversi velocemente nell'aria.

A questo punto si potrebbe obbiettare che in automobilismo le questioni prima d'imporsi debbono arrivare al *punto di maturazione.* Noi però dichiariamo apertamente la nostra simpatia per i pionieri che aprono vie nuove senza il peso della solita tradizione (qualunque faccia abbia questa tradizione e in tutti i campi) perchè sono essi che fanno andare avanti e trascinano quelli che si accontenterebbero soltanto di migliorare le cose classiche e tradizionali.

Data così una rapida occhiata all'evoluzione e ai problemi attuali dell'automobile in generale, consideriamo qual'è la situazione in Italia. E' noto che il numero degli automezzi circolanti in Italia è molto basso e ancor più basso è il rapporto tra la circolazione automobilistica e la popolazione in confronto con gli altri paesi.

E' assolutamente necessario, al fine del potenziamento della nostra attrezzatura nazionale, uscire al più presto da questo stato di inferiorità. Per aumentare la circolazione automobilistica, bisogna rendere possibile la costruzione in *grande serie* che, come si sà, è conveniente soltanto se si producono moltissime unità. Dipende cioè dalla possibilità di diffusione e di sfruttamento per un lungo numero di anni del tipo prodotto. Occorre cioè:

1) Favorire la diffusione:

a) Continuando nella politica di agevolazioni fiscali (in Germania, da quando è stata soppressa la tassa di circolazione per le macchine nuove, le vendite sono raddoppiate).

b) Rivedendo il prezzo della benzina che è la forma più facile per invogliare l'acquisto dell'automobile.

Potrebbe forse sembrare troppo audace chiedere che, basandosi sulla diversità di distribuzione nelle diverse provincie, nel-

le regioni meno provviste di automezzi, specialmente quelle meridionali, la benzina, mediante uno sgravio fiscale venisse posta in vendita ad un prezzo notevolmente inferiore a quello corrente?

c) Considerando veramente l'automobile come mezzo produttore di ricchezza, non come un indice di ricchezza.

Si noti poi che una volta resa possibile la grande serie il prezzo di vendita, automaticamente molto diminuito, concorrerebbe a sua volta alla diffusione.

2) Produrre un tipo di macchina talmente moderna che, salvo perfezionamenti particolari, rimanga tale per il tempo sufficiente all'ammortamento delle enormi spese di macchinario e attrezzatura necessarie alla sua produzione in grande serie.

E' naturale che, se si continua soltanto a perfezionare e modificare il già fatto senza affrontare esaurientemente il problema della macchina moderna, è inutile parlare di grandi serie, perchè dopo un anno il prodotto è già superato e cominciano i rimaneggiamenti per dargli quel sufficiente grado di freschezza necessario al suo assorbimento dal mercato.

E qui fermiamoci un momento a esaminare se è possibile produrre un tale tipo di macchina, considerando lo sviluppo futuro dell'automobile.

E' abbastanza facile quando si vuol parlare del divenire della tecnica, presentare delle visioni suggestive e molto vicine al vero. Basta sentire i primi, e minimi accenni freschi nell'evoluzione delle cose per figurarsene gli estremi sviluppi.

Si sono viste in varie riviste più o meno tecniche, profetiche e poetiche descrizioni nelle quali si fa grande uso di «anno duemila» e della disgraziatissima parola «novecento» (veramente disgraziatissima non è la parola ma quelli che l'hanno adoperata come avrebbero adoperato «ottocento», «moda», ecc.).

Anche dell'automobile futura si è scritto molto; si è detto che il progresso delle strade avrà grande influenza sulla sua evoluzione e che, all'epoca delle autostrade, l'automobile sarà diventata molto diversa da quella di oggi. Ciò è vero soltanto in parte. Anche all'epoca dell'autostrada non vi saranno soltanto autostrade. Avremmo allora lo sdoppiamento dell'automobile odierna in due veicoli con caratteristiche diverse. Ci sarà la macchina per l'autostrada che avrà una personalità sua, ben definita ed anche un nome (la Mercedes ha lanciato ultimamente il «Corriere della strada»; il bisogno di darle un nome che la distinguesse dalla comune automobile è molto significativo). Sarà un veicolo scientificamente aerodinamico fatto per marciare per delle ore a velocità elevata, molto simile a quello che sarà diventato il treno, differenziandosi da questo soltanto per le dimensioni e per la sede di rotolamento (arriveremo anche alla sede ottima per tutti e due i casi e che potrebbe essere la stessa).

Ma il veicolo più importante, quello per tutti e per tutte le strade e che dovrà rispondere alle stesse esigenze odierne, sarà ancora l'automobile. Non sarà quindi molto diversa nel suo complesso plastico da quella che si vorrebbe veder circolare oggi. (Salvo i progressi meccanici e il tipo di motore: Diesel, turbina a scoppio, elettrico).

Possiamo perciò concludere che, ponendo il problema in modo preciso è oggi possibile progettare un tipo di automobile che può considerarsi definitivo e durare per qualche anno senza necessità di modifiche sostanziali. Sarà così soddisfatta la seconda condizione necessaria alla produzione in grande serie, perchè non avremo da temere invecchiamento prematuro del tipo.

Abbiamo l'esempio di Ford che ha durato a produrre per molti anni lo stesso tipo diffondendone per il mondo 15 milioni di unità. E quello della Balilla, macchina ben concepita nello studio del suo scopo, che dura ancora oggi e non è stata superata. La «Fiat» ha avuto anche il grande merito di portare all'automobilismo schiere di reclute mediante lo macchina utilitaria alla portata di tutti.

Poniamo allora il problema dell'automobile moderna, cioè l'automobile per tutti. L'automobile di lusso (lusso meccanico e di potenza più che lusso esteriore) quella da sport e da corsa sono problemi diversi e richiedono soluzioni particolari.

L'automobile per tutti deve rispondere a dei requisiti indiscutibili di *comodità* che vanno messi in prima linea perchè sono i più importanti; vengono poi in seconda linea quelli attinenti al binomio *velocità-economia*. Insistiamo sulla priorità del fattore comodità, che non deve essere per nessuna ragione sacrificato: si deve fare l'automobile per l'uomo non l'uomo per l'automobile.

Nella voce *comodità* comprendiamo: *abitabilità della macchina* cioè:

1) Molto spazio per i passeggeri.

2) Posizione ottima dei sedili. Quella fra gli assi, vicino al centro di oscillazione, dunque deve essere questa qualunque sia il carattere dell'automobile.

3) Facilità d'entrata e di uscita, quindi porte grandi, disegnate per un impiego umano senza preoccupazione per la linea.

4) Ventilazione e riscaldamento interno.

Sospensione:

1) A ruote indipendenti senza malinconia per la soluzione classica.

2) Pneumatici a bassissima pressione ma ruote con cerchione largo per garantire al pneumatico una sede più favorevole alla stabilità.

Sicurezza:

1) Visibilità: il conduttore deve vedere le parti di massima sporgenza e più che può intorno a sè, quindi finestre grandi e studio accurato dei montanti anteriori.

2) Vetri infrangibili: dovrebbero essere imposti dalla legge.

3) Accentramento di tutti i comandi e facilità di manovra.

Silenziosità di funzionamento:

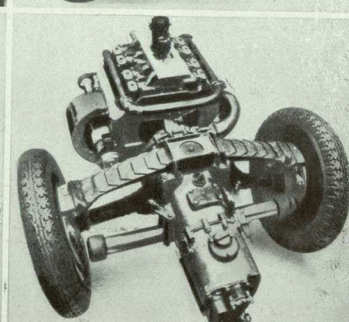
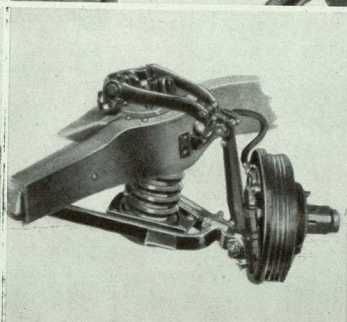
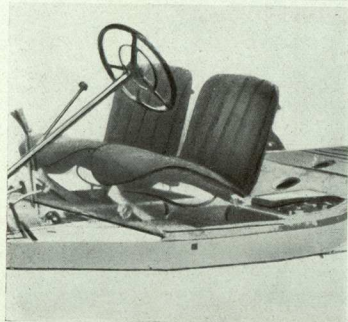
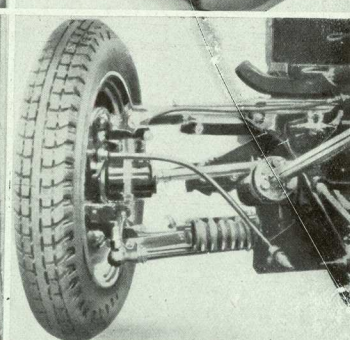
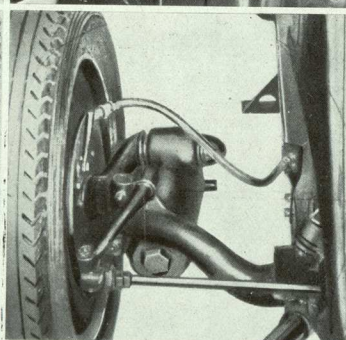
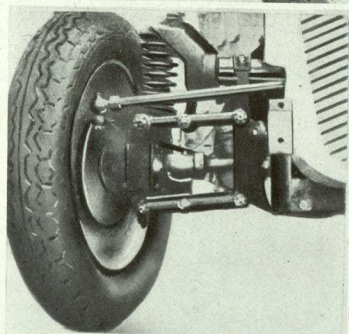
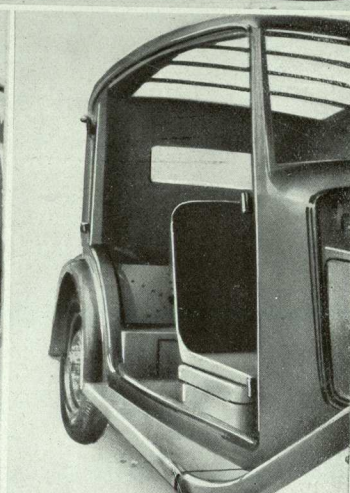
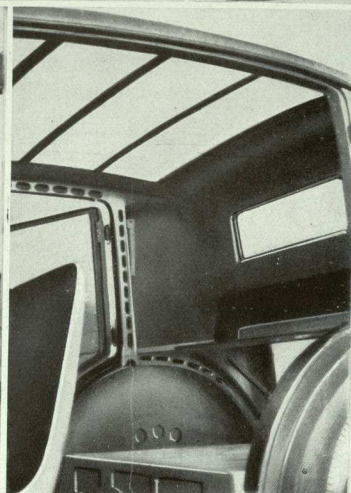
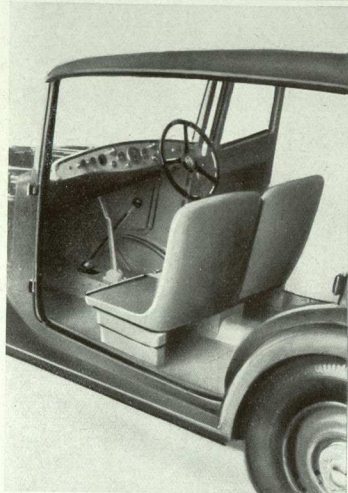
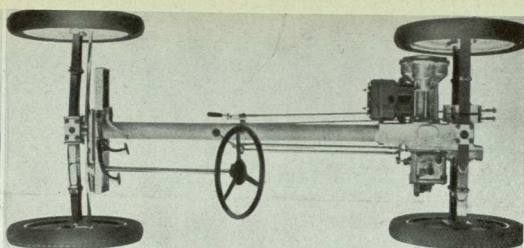
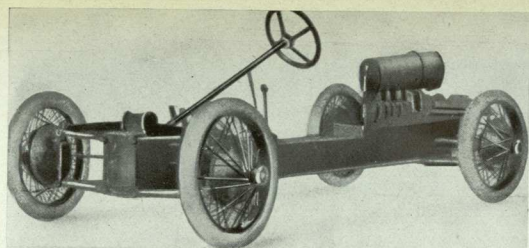
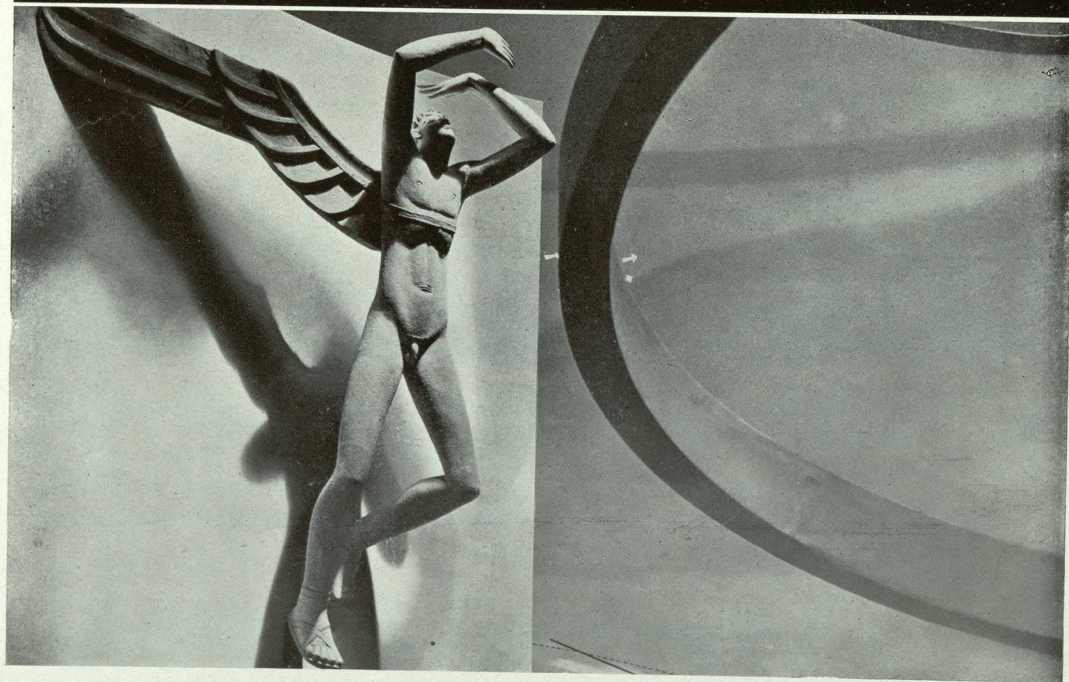
1) Cambi silenziosi, parti meccaniche in carter e a bagno d'olio.

2) Eliminazione delle vibrazioni: allo stato attuale della tecnica si può pretendere l'assenza di vibrazioni di qualunque natura.

Velocità-Economia. Le consideriamo insieme, perchè devono essere raggiunte con gli stessi mezzi, cioè con il massimo sfruttamento della potenza disponibile. Quindi: *forma razionalmente profilata*, cambi con velocità demoltiplicate, ruota libera.

La struttura generale della macchina dovrà essere quella di cui abbiamo detto sopra cioè: parti non sospese, telaio-carrozzeria monolitico, motore cambio trasmissione.

Non siamo entrati in particolari esclusivamente tecnici perchè abbiamo voluto definire soltanto quella che dovrebbe essere la fisionomia dell'automobile attuale e i requisiti che si ha il diritto di pretendere. Come debba essere risolta questa macchina è compito dei tecnici. Noi attendiamo che l'industria risolva presto quei problemi ormai maturi, realizzando così un tipo di automobile che costituisca la vera macchina moderna.

EMILIO ISOTTA

Telaio e trave centrale, telaio - carrozzeria, sospensioni a ruote indipendenti

Mostra dell'Aereonautica Italiana. Manifesto (Pintori) Sala d'Icaro (Mascherini - Munari - Pagano)

RICORDO DELLA GRECIA

2000 *anni fa, in qualche parte di un mondo opaco e torbido, esisteva «un punto luminoso». Questo mondo, era il nostro. Questo punto appariva, spariva per infiltrarsi di nuovo e rinascere. Gli occhi degli uomini inquieti e curiosi cercavano di svelare questo mistero. Questa luce a eclisse veniva dalla Grecia. Piccolo paese, grande popolo, il cui genio ha resistito traverso i secoli e traverso le religioni. Il suo suolo secco e arido porta le tracce di questa specie di fiamma eterna. E' un clima luminoso dove sono consentite tutte le precisioni, dove il dettaglio prende il suo valore. In questa geografia bruciata e traslucida il volume è assorbito, l'ombra portata sparisce. Tutto è architettura e disegno.*

2000 *anni fa uomini come noi, non più grandi, non più forti di noi, hanno saputo realizzare una unità morale e artistica d'una tale qualità, che serve ancora di controllo alle speculazioni intellettuali più arrischiate.*

Era la nascita del «sentimento dell'oggettività» che doveva lentamente infiltrarsi nel mondo e sedurlo col suo ottimismo vitale.

Il greco antico aveva una concezione della vita perfettamente ragionevole, il culto dell'individuo, della sua valorizzazione, della sua qualità spinta al supremo grado.

Questa tendenza alla bellezza umana fisica e intellettuale deve toccare una generazione come la nostra, inquieta sulle possibilità dell'avvenire.

Gli sport in onore, le competizioni atletiche seguite da folle enormi, è la Grecia stessa. Un culto della bellezza, una mistica della perfezione oggettiva avevano avuto la loro nascita presso questi uomini nuovi isolati dal resto del mondo.

Essi camminavano a testa nuda come la gioventù di oggi, il «nudismo» era a loro naturale; e ci hanno lasciato il disco, il giavellotto, la corsa a piedi, che sono rimaste le prove classiche delle Olimpiadi moderne.

Il famoso canone greco *è una misura di «eleganza fisica»,nient'altro. I nostri accademici hanno creduto di possedere con esso la formula della Bellezza Fissa, il modello della Bellezza eterna! Molto comodo, ma che buffonata! Ciò che è divertente in tutta questa storia è che, ad esempio, il tipo Venere di Milo è un profilo standard che si incontra nei quartieri popolari di Atene. Tutti i personaggi mitologici li incontrate per le strade. Ho veduto* Achille *vender pesce e Minerva fabbricare sigarette da Papastratos.*

Non è qui la questione. Ma se considero questi fatti da un angolo visuale sociale, per istrada preferisco urtare nel Discobolo che non in una grottesca statua negra o in un «Cristo» agonizzante.

I Greci avevano orrore del grottesco e dell'espressivo, e credo che noi siamo sulla stessa strada.

Quello che resta dell'Acropoli attuale non può dar l'idea del suo valore originario. Questo caos romàntico e scenografico che stupisce i visitatori è tutto il contrario dello spirito greco che ne ha concepita la costruzione. E' un'opera precisa ed esatta. (I ruderi intatti ne provano e ne spiegano il rigore classico). Razionale come un'officina moderna.

Gli uomini che hanno costruita questa architettura si sarebbero trovati perfettamente a loro agio nella nostra epoca meccanica, dove il millimetro *che ha servito ad innalzare la Torre Eiffel è diventato il protagonista.*

L'Acropoli è posta su uno dei punti più belli del mondo. Essi hanno scelto certamente una specie di contorno *che facesse contrasto col loro monumento.*

Le linee dolci delle montagne che si incrociano armoniosamente coi toni grigio-chiaro, verde chiaro, delle modulazioni sottili, un gioco di curve distanti in mezzo alle quali emerge questa volontà concreta che è l'Acropoli. Un'architettura dura dagli arresti vivi, dalle colonne parallele e verticali, una decorazione dai toni puri e precisi che si adatta all'ordine generale. Una forza geometrica altrettanto presente che in qualsiasi realizzazione attuale. Questo era all'origine il Partenone: finito *come un microscopio* 1933.

Le rovine sono ingannevoli, la morte vi si è fatta il suo posto. Bisognerebbe raddrizzare tutta l'opera, vederla nella sua forza primitiva. In tutte le lingue si è cantato e scritto su questi resti grandiosi. Perchè tanti scrittori hanno questa predilezione per il caos disperato e per le architetture in brandelli? Dove sono i poemi sull'opera intatta, sul bell'oggetto? *Ne conosco pochi. Gli altri sono legione. Una facile seduzione emana dall'oggetto distrutto o incompiuto. I più amano l'opera incompleta o lo schizzo.*

Se prendo ad esempio due pittori come Ingres e Cézanne, trovo che si è molto meno scritto sul primo che sul secondo. Ingres è chiuso, totale, finito: *egli ha serrata la sua porta e se ne è messa in tasca la chiave: «Non si entra». Ammirate, ma a distanza. Ma i quadri di Cézanne sono degli abbozzi eterni. Ci si entra dentro come in un mulino: qualcosa se ne porta via e qualcosa vi si lascia. E' un saccheggio nel quale l'immaginazione trova di che nutrirsi: certi scrittori adorano questo. Le carovane di turisti amatori di ricordi e di iscrizioni trovano la loro pastura tra le rovine dei vecchi castelli....*

L'Acropoli era dura *e avrebbe certamente disilluso i suoi amatori attuali. Attorno a questo capolavoro la vita greca si ordinava armoniosamente. Essi avevano il culto dell'umano e della sua valorizzazione. Nietzsche riprenderà più tardi questo tema romantizzandolo nel sovrumano.*

Supponiamo un momento che i Greci discendano sul nostro mondo, che noi abbiamo improntato sul loro: potrebbe darsi che la pubblicità luminosa li stupisca, poichè la loro luce non era di quella intensità. Fateli entrare, per esempio, nel Salone dell'automobile. *Non credo che si interesseranno molto alle nuove carrozzerie «guimove 1900», oscurate nel decorativo; ma davanti ai box dai grossi piedi, davanti a questi* chassis *di 18 tonnellate belli come una montagna, come un albero: colle loro ruote di* 250 *chili che hanno l'aria di zampe di elefante — essi saranno presi da ammirazione. Vi diranno che questa epoca meccanica non li*

stupisce, che vi si rendono subito familiari. Queste macchine ammirevolmente regolate? Essi hanno fatto altrettanto bene, «hanno costruito l'Acropoli». È esatto. Essi hanno avuto il genio architettonico come noi abbiamo il genio meccanico. Una vita razionale si stabiliva già allora.

Questa questione del razionale e del bello è abbastanza sconcertante. C'è assai più bruttezza negli oggetti costruiti con «intenzione d'arte» che negli altri. I cattivi artisti sono legione. La macchina fa spesso assai meglio. Entrate in un bazar: l'oggetto in serie è raramente brutto, ma passate dall'antiquario vicino, e me ne direte qualcosa.

Il rapporto fra la Bellezza e il Vero domina tutto il problema.

Il bisogno d'arte tutto il mondo l'ha sotto la pelle. Il bisogno di verità ancor di più, ma è pericoloso. L'edificio sociale trema quando esso appare. Così lo si avviluppa nella «vita decorativa». Il Vero porta dei guanti, perchè fa paura.

Il sentimento di oggettività inquadrato dalla scienza spietata va verso questo vero. *Una marcia eroica orchestrata dagli uomini di genio, dacchè essa chiede un coraggio enorme.*

Noi siamo circondati da «fatti meravigliosi» giornalieri, che bisogna imparare a guardare. Il popolo «istintivo» è nella posizione migliore per «godere dello spettacolo»; in mezzo ad esso se ne incontrano tutti i giorni. Il signore sepolto nella sua guida interna e che fissa il dorso del suo autista non avrà mai visto niente. A ognuno il suo destino.

Il cinema soprattutto, nelle sue attualità *e nei suoi* documentari, *è pieno di questi bei «fatti oggettivi». Un montone sullo schermo è poca cosa, ma cento montoni* presi *dall'alto, rotolanti serrati gli uni contro gli altri, proiettati in «gran piano», è un mare sconosciuto che scatena l'ammirazione.*

Questa è l'oggettività.

Una gamba di girl è poca cosa, ma cinquanta gambe di girl che manovrano in un ritmo disciplinato, è bello.

Questa è l'oggettività.

FERNAND LEGER

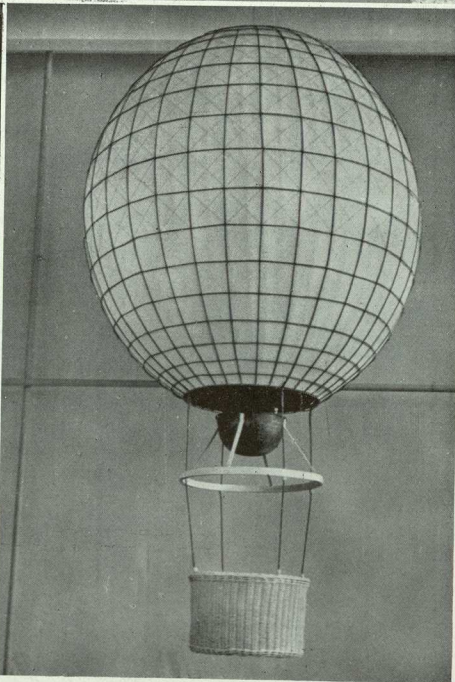
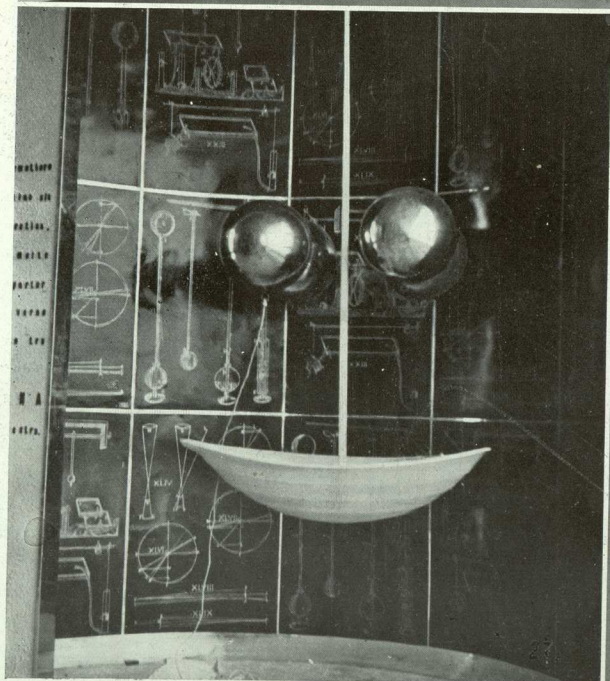
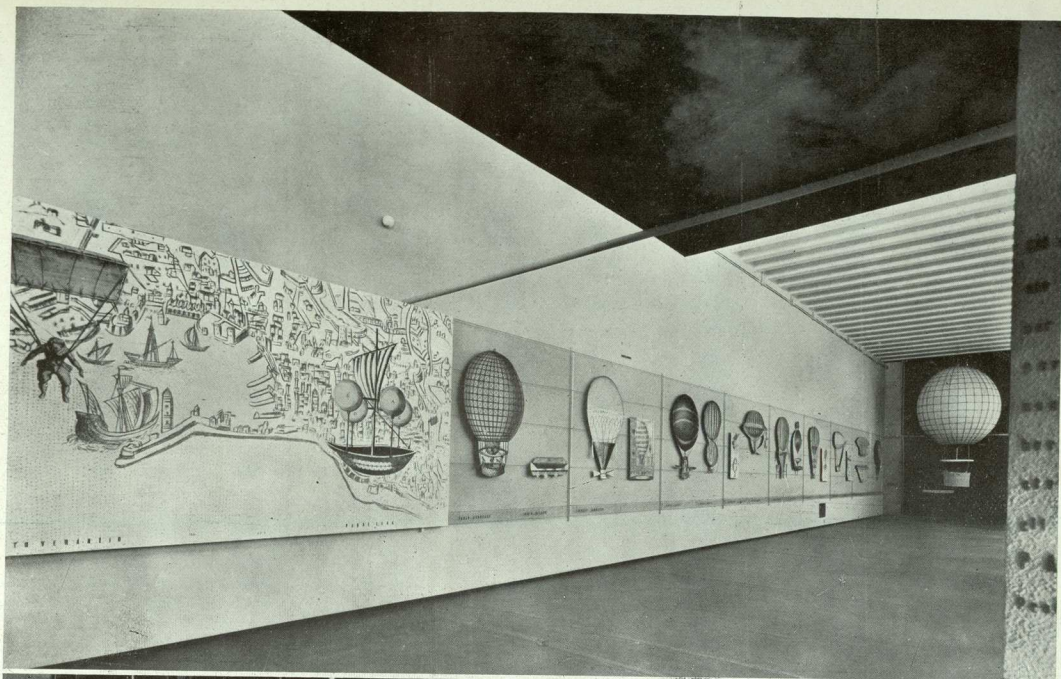
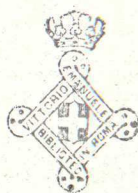
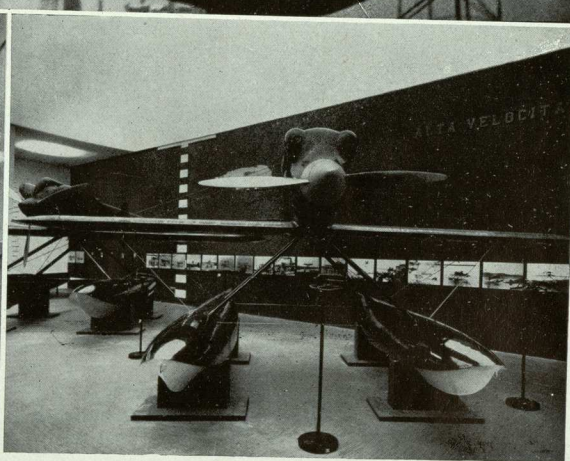
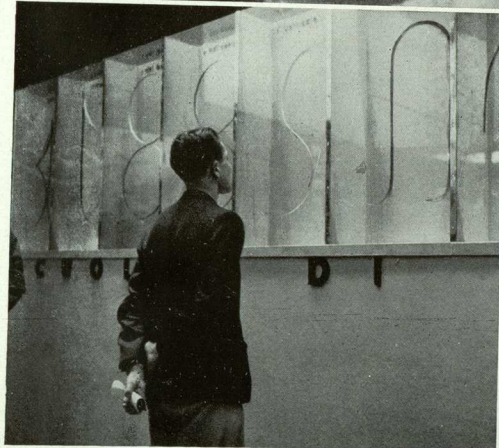
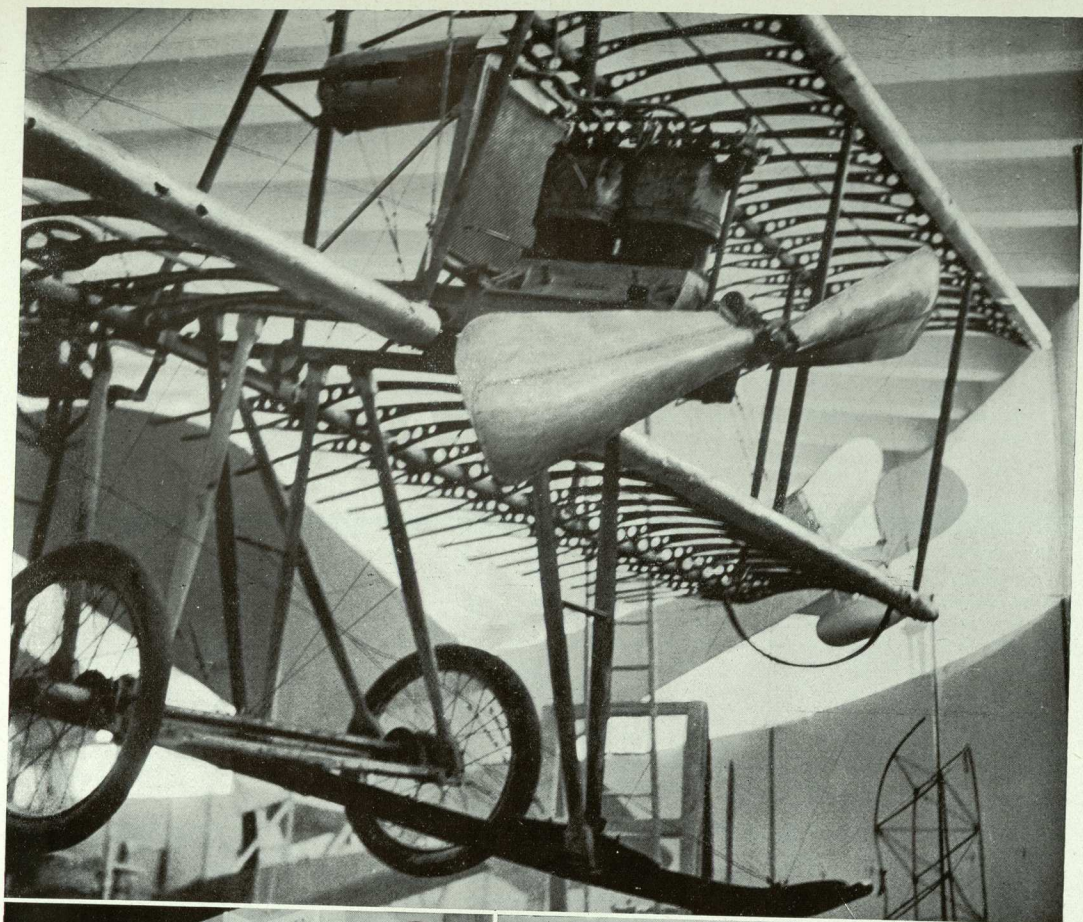
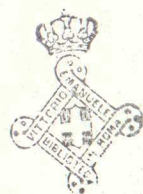
NOSTRA LETTERATURA

Il panorama della letteratura nostra contemporanea io lo vedo nel modo seguente. (Un attimo: potrebbe darsi che in tutti i tempi e in tutte le letterature le cose si presentino con questi stessi caratteri, ma non importa. Ogni tempo ha sempre amato scoprirsi e commentarsi da sè la propria morale come se fosse cosa al tutto nuova e singolare, e questo forse è un sistema assai saggio. Se davvero si credesse che la storia è la maestra della vita, non si concluderebbe mai niente e si cadrebbe nello scetticismo più infecondo. L'uomo deve credersi continuamente in situazione eccezionale e toccata a lui solo, e con questa illusione risolversela). Io vedo, dicevo, il panorama letterario d'oggi, nel modo seguente.

Da una parte c'è un certo numero di lavapiatti, dall'altra un certo numero di cacastecchi. Molto numerosi l'uno e l'altro gruppo, e la gente dall'una e dall'altra parte sta pigiata. In mezzo uno spazio ampio, in cui si muovono con molta libertà e senza darsi l'un l'altro alcun fastidio pochi valentuomini, cioè gli scrittori autentici.

I lavapiatti sono quegli autori che non sanno nemmeno da che parte si cominci a scrivere, non hanno la menoma idea, nè istinto, della precisione, delicatezza, complicatezza, sublimità, gelosia di questo misteriosissimo tra tutti gli strumenti della umana espressione che è la parola; nè dell'animo religioso con cui occorre servirsene. Qualche volta costoro hanno della fantasia, e perfino una certa facoltà di tenere in piedi e mandare avanti un certo numero di persone e di fatti per qualche centinaio di pagine; ma li spingono a urti e bastonate come un pastore le pecore; e, molto meno accurati del pastore, non importa loro se alla fine dieci persone sono malamente precipitate dai greppi e altre dieci non si sa più che fine abbiano fatto. Sono approssimativi e sordi, trattano gli oggetti fatti di pensiero di immaginazione e di evocazione come la sguattera d'osteria tratta i piatti lavandoli con un colpo circolare di straccio e poi buttandoli nell'acquaio. Infatti da tutta la loro letteratura esce un odore di rigovernato. Costoro sono mestieranti nel peggior senso della parola; non pensano che ad avere tanta gente che comperi i loro libri ma non hanno mai imparato che lo scrittore deve, sì, avere un pubblico; ma non trovarlo bell'e fatto, deve costruirselo lui, lo scrittore, ogni scrittore uno per uno, a sua immagine e somiglianza. Sono meretrici di bassa lega che ti fanno tutto quello che vuoi senza nessuna repugnanza per i tuoi gusti, per ignobili che siano, pur che tu paghi e prometta di tornare. Tutti i loro confronti e cimenti sono a base di tirature. Per essi l'autore che ha trentamila lettori è riuscito meglio di quello che ne ha ventinovemila. Per fare quei mille di più, s'informerebbero dei gusti dei facchini del porto. Non hanno la menoma idea delle porte per cui si entra nella storia della letteratura.

E sarebbe logico che della storia della letteratura non gliene importasse; invece hanno delle ambizioni, s'arrabbiano con chi non li tratta da scrittori autentici. Naturalmente non fanno nessuno sforzo e nessun sacrificio per meritarselo, anzi non hanno neppure l'idea di quali sforzi e sacrifici si tratti. Costoro non fanno in generale che il romanzo e il teatro, perchè sono i soli due generi che «vanno». Si son messi anche a scrivere novelle da quando c'è la terza pagina che glie le paga; ma poche, perchè in volume dice l'editore che non vanno più.

Dall'altra parte c'è lo stuolo dei cacastecchi. Questi sanno quanto vale la parola, ma non sanno niente di più. Non sanno che prima di scrivere occorre immaginare, e che con lo scritto occorre conquistare. Ogni cacastecchi scrive per gli altri cacastecchi, grossa compagnia di masturbatori. Ignorano perfettamente che lo scrivere è un mezzo, ne han fatto un fine, come gli avari del danaro. E come gli avari così loro le parole se le toccano e rigirano in mano una per una, se una glie ne cade si disperano e si buttano in terra a spazzar con le mani il pavimento sotto i mobili fin che l'hanno ritrovata. Dopo ognuna delle loro parole puoi mettere un punto, che fa lo stesso. Le cose più grandi della vita li trovano aridi e sdegnosi. Han battezzato da orgogliosa solitudine la loro impotenza a ogni forma di conquista, e spesso vivono di men-

Mostra dell'Aeronautica Italiana: Sala dei precursori (Figini e Pollini)

Mostra dell'Aeronautica Italiana: I primi voli (Banfi - Belgiojoso - Peressutti - Rogers) Scuole e acrobazie (Bottoni)
Alta velocità (Banfi - Belgiojoso - Peressutti - Rogers)

dicità: bene inteso, mendicano all'angolo della strada vestiti da padreterni. La storia per essi non è che storia letteraria, nel più scolastico senso della parola.

Sarebbe dunque logico che dei contemporanei poco gliene importasse, perchè la storia letteraria non la possono fare che i posteri. Invece sono vanitosi all'estremo, e quando vanno all'ufficio delle ferme in posta s'arrabbiano se l'impiegato non sviene commosso al sentire il loro nome, o lo capisce sbagliato. Sono molto bene organizzati, in leghe in cui si divorano l'un l'altro, ma solidarissimi contro chi non è dei loro. Costoro, alcuni anni sono, erano riusciti a far credere che la forma suprema dell'arte dello scrivere fosse il frammento, e cercavano di spingere la trovata alle ultime conseguenze, di arrivare alla parola unica, anzi alla sillaba pura. Ma poi è venuto un gran vento in contrario, e oggi si sforzano di scrivere novelle e perfino romanzi; ma più fanno lungo, più tutto il loro lavoro si frantuma in frammenti. In virtù di quel loro spirito organizzativo sono riusciti ad occupare e tenere parecchie quote d'importanza, cioè hanno uffici di critica in quotidiani, oltre che gazzette e riviste. Quando dunque dicevo che non sanno che lo scrivere deve riuscire una conquista, va inteso conquista spirituale.

Tra i lavapiatti e i cacastecchi non c'è comunicazione. Ma mentre il lavapiatti ignora il cacastecchi, i cacastecchi han grande invidia dei lavapiatti.

Qualche rara volta — perchè le vie del destino sono strane e inscrutabili — chi ha cominciato cacastecchi è poi riuscito a diventare scrittore autentico; il che ancora più raramente è accaduto di qualche lavapiatti.

Dei rari scrittori autentici che, come ho detto, con agio s'aggirano nella vasta zona libera tra i lavapiatti e i cacastecchi, non è da parlare perchè, come è naturale, essi sono estremamente individualizzati e non hanno caratteri di casta. Ai quali scrittori autentici non so dare un nome colorito, come agli altri due gruppi, perchè solo la maldicenza sa suggerire immagini vive. La benevolenza è per sua natura incolore.

MASSIMO BONTEMPELLI 1932-X

QUALCHE LIBRO

MARCELLO GALLIAN - Comando di tappa - Ed. «La Cabala» Roma, 1934.

Anche in questo libro l'uomo di Gallian non appare tutto intero, prima lontano e poi che piano piano si avvicina, o d'un balzo subito alla ribalta; e neppure si scopre qua e là, con cautela, ora una mano, poi la fronte, il suono della voce, l'idea fissa che lo tiene diritto, e allora il lettore se lo costruisce completo. L'uomo di Gallian si presenta di scorcio, steso a terra con i piedi o il sommo del capo immersi in primo piano, come gli assassinati nelle fotografie della questura. Sotto quel corpo disteso Gallian s'insinuava, strisciava, scavava con le unghie e con i denti gli occhi pieni di carne il naso di terra, raccogliendo sul dorso i rifiuti dell'uomo, raccogliendo e trascinando col ventre i semi della terra, degli umori umani e terrestri: fatto gonfio e forte a poco a poco stacca l'uomo con le sue barbe dal suolo e lo obbliga alla posizione verticale. Quello è ancora tutto doloroso per lo strappo, dall'alto guarda il mondo come un prodigio, l'orizzonte come una speranza. Prima la terra era una linea intorno al suo capo, il cielo un punto. Lui stava fermo a pensare e credeva che tutto stesse fermo a pensare, un filo leggero andava dal suo cuore alle stelle, tutti gli uomini pesanti al suolo come macigni per secoli mandavano dal cuore pensieri di fede e timore verso il firmamento. Anche la letteratura ci si è trastullata per molti anni con quei fili, vi sonavano sopra come sulle corde di un'arpa, e cantavano. Arriva Gallian e mette l'uomo verticale, gli riempie le mani di sassi da scagliare contro quei fili che incatenano il mondo agli astri, spezzarli toglierseli di torno al volto come fastidiose tele di ragno. Accòrgiti che fenomeno è tutto: il non pensiero come il pensiero, la roccia come l'aspirazione. Via la paura del cielo come una minaccia. Il cielo può diventare una piazza dove i bambini giocano a palla, guarda la terra come un oracolo. Gallian non ha paura, ha trovato dopo tanti secoli un cielo spremuto dove le idee infinite cozzano in baraonda con i pianeti, l'essere eterno si perde tra le nebulose, lo lascia stare, ci pianta i piedi e guarda invece un po' alla terra come al vero presagio dell'uomo. Gallian si fa astronomo delle cose; ne segue i sistemi le elissi, ne ascolta il muggito e le armonie; le segue come gli uomini seguono questi pensieri in modo tutto fisico, fissandoli in anni-luce e traiettorie, ma senza dubbi. Qui è continuato rischio, fatica cosmica di un vivere universo; così il caos primissimo quando le creature partecipavano di ogni vita, animale, vegetale, minerale. Qui tutto è semi che descrivono spazi universali intorno all'uomo, senza conoscere pausa, silenzio, vuoto o solitudine. Unico l'uomo conosce l'estasi, che è penetrare e dimenticarsi nelle emanazioni dei corpi e delle idee, ma anche l'estasi, nell'uomo di Gallian, è tutta fisica senza possibilità di annullamento. Neppure la morte ha per lui un sospetto di riposo, ma anzi è necessaria e sudata come il lavoro quotidiano, continua e urgente come la fame. Gallian è più severo di Dio, a lasciarlo fare andrebbe a prendere gli angeli per i piedi per trascinarli giù sulla terra a spazzare a colpi d'ala i rifiuti dei paesi, a scacciare le mosche da sopra le carogne in mezzo ai deserti. La gente grida al sacrilegio. Ma non vi è sacrilegio. Gallian ha veduto gli uomini intenti a scavarsi le tombe e riempirsele di provviste e fare il posto anche alla famiglia per star comodi anche nella morte che dovrebbe essere la più importante e disinteressata conquista umana. Allora a che cosa serve tanta retorica intorno all'eroismo e alle aspirazioni? Via il pensiero. L'arte di Gallian è tutta fatta di non pensiero e da questo glie ne nasce quel senso di imminente e tragico e rivoltoso che la sollevano e spingono sempre oltre. Nulla può fermare questa minaccia, poichè tutto il mondo di Gallian mi sembra una minaccia e un'accusa. Se si trovasse un esercito che avesse per soldati lo squadrista di Gallian, la terra e la vita nemica sarebbero mangiati in pietanze colossali su tutte le tavole d'Italia. I suoi cavalli hanno otto zampe, quattro normali e quattro sul dorso, di ricambio, se il cavallo è stanco di andare Gallian lo rovescia e lo mette sulle gambe riposate. La gente grida al fenomeno, come prima al sacrilegio. Ma fenomeno non è prima di tutto che un cavallo abbia otto zampe, è che il cavallo ne abbia quattro, anzi che il cavallo esista. E' questo che Gallian non dimentica mai. Anche per questo non lo interessano i fantasmi e i sogni, fantasmi e sogni sono tutto corpo dell'uomo, ogni creatura ha il suo fantasma negli occhi fin dal grembo della madre. E' attaccato al suo corpo come l'ombra, muore con lui. I suoi libri sono

intenti a questo, in modo angoscioso, a dimostrare che ogni cosa è miracolo, e primissima il contingente quale espressione conoscibile del tutto.

In *Comando di Tappa* mi pare che per la prima volta Gallian tenti di sradicare intero l'uomo con il suo alveo dall'universo, ancora tutto impastato di spazio di tempo e di eternità, e non staccarlo dal suolo. L'uomo così fatto quasi ancora dormiente nelle regioni pure dello spirito te lo scaraventa nell'infanzia, poi lo lascia crescere, amare, far figli. A questo punto, che è la fine bellissima del romanzo, ci accorgiamo che anche il personaggio da qualche tempo invece di fare guardava. Rivede disperatamente in suo figlio quella creatura partecipe della natura divina che si va spogliando con precauzione e dolore della sua essenza. Una agonia lenta. Un padre che capisce i bambini li vede farsi grandi come se entrassero piano piano nella morte, e non bisogna farglielo capire ma anzi sorridere aiutarli.

Il bambino dice: — E se io voglio buttar via una strada all'aria.... e se voglio portare un monumento da un posto in un altro... e spendere tanti soldi alla Banca d'Italia.... e farti un bell'anello al dito.... posso ecco, fare tutto questo?...

— Come dici, fare che cosa?

— Non sei tu, ora il padrone di Roma, babbino?

— Sì, ragazzo, sì.

Questo è Gallian. Ma gli altri padri educano. Allora rispondono al bambino: — Non si può. Ci sono le leggi, prendere i soldi è rubare, ti mettono in prigione. Roma è la capitale d'Italia.... — e così via. Non sospettano neppure la pena dello spirito che comincia a dubitare della libertà dello spazio, dei confini del tempo, rinuncia all'imaginazione, si fa greve e adulto. Lo spasimo di strapparsi le ali e camminare con le scarpe pesanti sui selci delle città. Per questo i bambini vogliono sbrigarsi: è uno spasimo più forte dell'agonia. Ma gli uomini non capiscono nulla dei bambini perchè li credono uomini piccoli, non sanno ancora che i bambini sono su tutt'un altro piano, come i morti. Dall'uomo morto non si pretende quello che si vuole dai bambini; l'uomo morto si rispetta ma i bambini si picchiano. E' una vendetta per quello che abbiamo sofferto noi stessi. Così a volte immagino che i morti adulti picchino i giovani morti che per la prima volta si arrischiano nell'al di là: la gioia di vendicarsi sugli innocenti di un male che ci è stato fatto *ingiustamente.*

Comando di tappa comincia con un'infanzia e termina con un'infanzia. Un ciclo chiuso, una generazione con il suo dramma. Che non è quello di vivere e morire: vita e morte sono un punto solo al centro dell'essere: importante è il tempo di quel punto; importante è che il seme caduto in un solco impossibile raggiunga il suo vero alveo, in fondo al mare o sui raggi del sole, in un grembo umano o sulla roccia brulla; importante è combattere contro la forza che da aquila ti ha fatto nascere sterpo da uomo montagna da demiurgo diavolo.

Comando di tappa è il romanzo di un seme nato fuori dal suo tempo e dal suo spazio, un seme che voleva essere santo eroe profeta e che è caduto sul margine della corrente.

PAOLA MASINO

BALBINO GIULIANO - La poesia di Giovanni Pascoli - Zanichelli, Bologna, 1934.

Non è facile per uno studioso dell'ultimo grande romanticismo, il togliere dai pungenti reticolati delle etiche e delle estetiche decadenti, che ingombrano la seconda metà del secolo XIX, un recòndito del tipo di Pascoli; anche le pinze di un critico ingegnoso non riuscirebbero a sciogliere con sicurezza certi nodi. Ne risulta che, in un campo più modesto, i compilatori di storie letterarie, se la svignano citando un paesano cantore di trilli e di mirtilli, che ebbe il merito di avere scoperto «il fanciullino» e scritto dei poemetti sugli antichi eroi.

Ripeto, non è facile. Per giungere al poeta maggiore del nulla e del Dio-mistero (elementi romantici di cui egli sente l'implacabile assillo, di cui possiede mirabilmente una coscienza indefinita ma positiva) bisognerebbe sciogliere quella catena di ascendenti, che dal mago Shopenhauer, si annoda intorno ai pensatori del tempo che più influenzano l'arte del Pascoli: voglio dire Hartmann e Spencer, per cui incosciente e inconoscibile sono gli ultimi baluardi in cui si frange il binomio scienza-religione. La critica, specie la francese, ha fatto passi arditissimi nel campo: si è ormai esaurita nella disàmina dei valori sociali e filosofici «fin de siècle»: per i singoli valori artistici, fatta eccezione per i capiscuola, non spende gran che. Parlate di simbolismo: si penserà a Mallarmé Verlaine Rimbaud, non già al Pascoli. Invece credo che non esageri affatto il Galletti dove sostiene che in quest'arte pochi eguagliano, anche tra i più originali poeti stranieri, il Nostro.

Balbino Giuliano, in quest'opera sobria e d'indirizzo strettamente italiano, poco s'impegna, fin dall'inizio, sia di polemizzare sia di cavare un nuovo oroscopo tra le costellazioni confuse del cielo romantico. Un Pascoli così come è, studiato nei vari atteggiamenti e non sospeso alle note formule contraddittorie, tratte dai dissidi filosofici tra materialismo e idealismo, dai contrasti sociali camminanti verso il crollo definitivo del marxismo, che a quei tempi aveva i suoi bardi. Dopo il momento carducciano, egli vede due grandi poeti insorgere contro la cadente logica materialistica, il Pascoli e il D'Annunzio, l'uno a esprimere «la prima religiosità sorta nell'uomo moderno dal senso del perfetto mistero», l'altro «quella irreligiosa religiosità dell'uomo moderno che di fronte al mistero ha reagito colla celebrazione eroica della vita».

Il Pascoli — osserva — il più ateo dei poeti, è lo spirito più religioso dell'ateismo: è un francescano senza Dio: il canto agnostico più disperato è la sua preghiera più fonda. Le cose della vita vaniscono nell'ombra ove noi non vediamo; lo stesso dolore non ha compenso, il dramma è chiaro solo in un punto: la morte. E allora è inutile uccidere: di fronte al silenzio opaco del male dobbiamo essere buoni, buoni come fratelli. L'orgoglio e la ingiustizia, Ulisse e Mecisteo, si creano da sè la punizione. E chi soffre pur non avendo commesso del male, come potrà darsi pace di un destino cattivo, irrazionale, contradditorio? «L'Aedo par che aduni in sè il senso del mistero e dell'irrazionale, che gli uomini sentono confusamente...: insegna loro la verità triste, insegna anche di consolarsene col canto».

Nella seconda parte del libro, l'autore ci offre un commento sui tre diversi atteggiamenti della poesia pascoliana: il poeta delle piccole cose, il poeta glorificatore, il poeta maggiore. Capitoli genuini, ove non compaiono i soliti confronti artificiosi, tanto cari alla critica. Cita, a proposito, il Carducci e il D'Annunzio là ove ci presenta il Pascoli cantore di gesta e di eroi: mentre i primi due colgono l'eroe nell'impeto dell'ascensione, il Pascoli lo raggiunge quando ormai precipita «verso l'oscura pace più grande della vita e di ogni forza guerriera».

E' un libro serio, in una prosa chiarissima: degno in tutto dell'autore.

DANIELE ROMA

RECENTE LETTERATURA TEDESCA

Il decadimento di tutti i valori spirituali della vita tedesca avvenne con la forza di una necessità naturale quando la fine della guerra provocò il disastro della Germania. L'Uomo totale benchè tentasse di opporsi alla crescente valanga che sommergeva le vecchie tradizioni e concezioni dei doveri, fu tuttavia travolto in quel caos. Nessuno poteva presentire che quel rivolgimento dei valori non si esauriva in sè medesimo ma costituiva invece l'inizio di una trasformazione integrale dell'uomo stesso, della sua fede, delle sue norme, delle sue abitudini.

Scossa era la fede nella saldezza dei principî d'autorità fino ad allora seguiti, oscurato il concetto di Nazione, gli ordinamenti sociali posti in forse: di pari passo con la rovina evidente dell'economia tedesca procedeva il dissolvimento della struttura e dell'ordine interiore. La rivoluzione, quale si manifestò negli spiriti agitati di quell'epoca pretendeva iniziare un nuovo ordine del mondo e dell'uomo, ed essere una fiammeggiante alba dell'umanità. Infranto ogni limite si poneva in luogo delle leggi l'atteggiamento ieratico dell'Io celebrante la propria libertà e sconfinata sete di vita. In luogo della Nazione, dei doveri nazionali, del sentimento patrio, di una salda vita interiore, subentrava l'impulso ex-lege verso il caos, verso il predominio del sentimento: alla parola spiegata si sostituiva il balbettare dadaista ed espressionista. Orgia ed estasi erano, per usare un paradosso, le forme estreme di questo amorfismo. Si esaltavano la fratellanza universale, la Pan-Europa, in breve tutti gli ideali pacifisti. Il teatro dei russi portò la spinta decisiva alla rivoluzione della scena. Si rappresentò la guerra come distruttrice, come la dissoluzione di ogni speranza: inni colmi di ebbrezza dolorosa volevano additare in essa la fonte di tutti i mali. Distrutte le leggi della bellezza e dell'armonia, se ne cercavano altre, che rispecchiassero la nuova era, e ci si sforzava a credere che le deformazioni, le esagerazioni e gli arbitri dell'espressionismo fossero le manifestazioni di un nuovo ideale di bellezza. Il Naturalismo, il Realismo (Hauptmann, Schlaf, Holz) degli anni precedenti alla guerra vennero derisi e disprezzati, e la rivoluzione affermantesi in tutte le sfere trovò il suo simbolo nel dramma di Hasenclever « Der Sohn » (la ribellione del figlio contro il padre) ed in quello di Hanns Johst « Der Einsame », rappresentante il tragico destino del poeta Grabbe. In quel momento di inflazione generale l'uomo tedesco sembrò perdere l'ultimo sostegno tanto della vita spirituale quanto di quella economica.

Come il « Trommeln in der Nacht » di Bert Brecht fu il cupo allarme di tale crisi, così la distruzione delle forme musicali compiuta da Arnold Schönberg costituì il trionfo della inintelligibilità e la selvaggia, barbarica fantasia dei pittori espressionisti trovò i suoi rappresentanti estremi in Jaeckel, Nolde e nella scuola di Brücke.

Tuttavia pur in questa continua autoesaltazione e divinizzazione dell'Io, i capi stessi del movimento espressionistico, cercando di enucleare una teoria e leggi regolative, pervennero al riconoscimento della forma. Cosicchè a un tratto apparvero toccarsi gli estremi opposti e trasmutarsi l'uno nell'altro, mentre parallelamente si veniva compiendo la stabilizzazione economica della Germania iniziandosi la pacificazione del suo organismo morbosamente esaltato ed esasperato; l'esigenza della Forma manifestatasi dapprima nell'ambito dell'architettura si estese con forza sempre più penetrante a tutti i campi dello spirito.

La fede nell'umanità si concretò nelle forme della politica socialista, al sentimento universale si sostituì gradualmente la rigida *Ratio* costruttiva e il caos venne chiarificandosi ad opera di una energica volontà tesa ad afferrare le forme oggettive.

Solitario e lontano dalla massa che si raccoglieva al seguito delle nuove tendenze e.... convenienze, s'innalzò Stefan George, la cui visione profetica evocava nel cuore di ciascuno con l'empito di tutti i sentimenti e la magia della forma, la rinascita di una Germania sorretta dalla fede nel proprio destino: coloro che non lo comprendevano diffamarono la sua austerità come astratto estetismo. Attorno a lui si formò, per così dire, un cerchio mistico racchiudente pochi eletti seguaci, quali ad esempio Gundolf (lo storico della letteratura, fervido ammiratore di Kleist, di Shakespeare e dei romantici), Ernst Bertram, l'entusiasta di Nietzche, cantore del Reno, e Valentin. Al di sopra del convulso agitarsi letterario, che si era accentrato a Berlino, stava, come George, il grande mistico Rainer Maria Rilke, lirico della nuova religione estetica, e gli « Stillen im Lande » come Carossa, Binding e altri. Infine il gruppo significativo di tutti coloro che dalla guerra avevano tratto la certezza in un futuro segnato dal destino nella solidarietà virile, e nella fedeltà alle tradizioni (Beumelburg, Dwinger, Jünger ecc.). Questi combattono il disfattismo che improntava l'« Im Westen nichts Neues » di Remarque, cercano di opporre alla critica negativa una critica ricostruttrice, e lottano infaticabilmente per l'affermazione degli ideali nazionali svalutati dal socialismo e dal democraticismo, enucleando la dottrina nazionalsocialista in opposizione alle concezioni materialistiche e deterministiche del marxismo.

Così abbiamo nello stesso tempo, fra il 1925-1932-33, movimenti letterari fra loro diversissimi, ciascuno dei quali pretende essere la verità e aspira al predominio sugli altri. L'oggettivismo si fa ad ironizzare il « System » (marxista) nei libri di Hans Fallada « Bauern, Bonzen, Bomben» e di Felix Riemkasten «Der Bonze». Noi sentiamo profondamente l'ironia spietata e il dubbio verso ogni forma di autorità nelle poesie, dall'autore stesso intitolate « Gebrauchslyrik », liriche pratiche, di Erich Kästner il quale, con cinismo e tuttavia cercando nel proprio tormento interiore una nuova validità, rispecchia obbiettivamente il proprio tempo. Alfred Döblin tenta col nuovo epos del romanzo (« Berlin Alexanderplatz ») di unire il fantastico col realistico dell'epoca, — Hermann Kesten sferza nel suo amaro disprezzo la struttura interna della società. Accanto ad essi troviamo i poeti della povertà e della miseria, i drammaturghi delle aberrazioni e delle perversioni (Corrinth e Brecht). Anche i nuovi orientamenti scientifici penetrano nell'ambito della letteratura: la stessa teoria della relatività di Einstein viene volgarizzata nel detto « Tutto è relativo », cioè nulla ha valore universale, non esiste nè grandezza nè misura assoluta. La tecnica conquista la sfera della vita spirituale ed eccita lo scrittore a seguire il suo ritmo pulsante, — la radio allarga la sua attività ai compiti artistici offrendo tanto agli autori già noti quanto ai giovani la possibilità di farsi conoscere attraverso la diffusione delle proprie opere, e provoca il costituirsi di una nuova forma drammatica, il cosidetto «Hörspiel», in cui l'immaginazione visiva viene suscitata con i soli mezzi acustici. Anche il film attrae i drammaturghi: e il passaggio generale all'oggettivismo della for-

204

ma («Ragazze in uniforme») è qui particolarmente evidente. I risultati della psico-analisi escono dal circolo determinato dell'applicazione terapeutica per penetrare con violenza eccitante nei pensieri dei giovani. In queste nuove dottrine essi credono di possedere lo strumento ideale per dimostrare le teorie circa l'essenza materialistica dell'uomo: pretendono di rendere visibile l'invisibile, di far comprendere l'incomprensibile, e sono convinti di poter spiegare traverso questa scienza e queste esperienze, analizzando all'estremo la sostanza, l'anima umana e i suoi rapporti metafisici come prodotto dei nervi, dei sogni e delle esperienze sessuali. Si strappa l'eroico, per quanto sopravvive, dal suo piedistallo: ogni grandezza viene infranta da questo infernale laboratorio in migliaia di piccoli elementi materiali, ciascuno dei quali si lascia spiegare razionalmente e ridurre, per quanto possibile, a perturbazioni della coscienza, a perversioni erotiche, e ad altre deviazioni della natura (Stefan Zweig ed il Wassermann dell'ultima maniera).

Ma d'altra parte si annunciano quegli scrittori che, non appagandosi della semplice rappresentazione dei fatti cercano invece di includere nella vita dell'uomo la sua origine, il suo paese, e, per così dire, i suoi legami provinciali. Così le applauditissime commedie di Karl Zuckmayer: «Der fröhliche Weinberg», «Schinderhannes», «Hauptmann von Köpenick» ecc., le sue poesie liriche ed epiche germanico-occidentali radicate nella «Scholle» (zolla): «Der Bauer vom Taunus» ecc., la cupa mistica, arte drammatica di Billinger, nata dalla terra austriaca, («Rosse», «Rauhnacht» ecc.) la quale pone l'uomo in magico contatto con gli elementi originari della sua vita, le personificazioni di campi, di monti, fiumi e terra, evocando quel singolare miscuglio di paganesimo e cristianesimo che da due millenni turba l'anima nordica.

Estranei alla rumorosa tendenza del Neo-oggettivismo, il quale in opposizione all'epoca precedente postula la estrema concisione e semplicità della lingua, il rigido costruttivismo della tematica, la brutale soppressione dell'ego e dei sentimenti, stanno gli epici significativi che si riallacciano alla letteratura dell'anteguerra, dilatandola in un epos del proprio tempo: qui i romanzi di Jakob Wassermann «Fall Mauritius», «Laudin», «Gänsemännchen», quelli di Thomas Mann «Zauberberg» ecc., il romanzo di Franck Thiess «Die Verdammten» e il «Bruder und Schwester» di Leonhard Franck.

Si delinea così lo svolgimento dai poeti della rivoluzione (per il teatro: Toller, Brecht, Hasenclever, Corrinth, — per la lirica il gruppo dello «Sturm»: Trakl, Werfel, Benn) ai gruppi intellettualisti costruttivisti ed oggettivisti del periodo di transizione, fino agli orientamenti dovuti alla nuova influenza politica.

Qua e là si manifestano alcuni accenni verso una nuova poesia patria (Blunck, Wiechert, Waggerl) contro l'intellettualismo ancora predominante. A poco a poco il gruppo dei poeti intesi alla celebrazione degli ideali nazionali, Kolbenheyer, Johst, Beumelburg, si spinge al proscenio lottando contro l'internazionalismo e il pacifismo politico (Fritz v. Unruh, col dramma «Geschlecht» e con l'itinerario parigino «Flügel der Nike», Heinrich Mann e Erich Kästner).

Ma gli avvenimenti politici precorrono lo svolgimento delle tendenze.

Sotto la guida di Adolf Hitler, il nuovo movimento nazionale, che viene combattuto disperatamente, passo passo, dai seguaci del marxismo, si mostra atto a dare al popolo tedesco una mèta unitaria e una nuova fede opponendo il destino alla causalità, il sentimento all'intelletto, la zolla e il legame con la terra all'internazioonalismo. Risorge con grandiosa potenza l'idea del sangue e la religione della razza: i confini della vita tedesca aperti dal pacifismo socialista in tutte le direzioni, si rinsaldano strettamente, con l'affermazione del «Dritte Reich» e del mito di sangue e destino.

Con impeto accanito i due mondi si scagliarono l'un contro l'altro. L'arte, secondo la nuova dottrina, non ha ragione d'essere se non è espressione delle caratteristiche nazionali, dell'anima della terra tedesca, della certezza di un destino comune: se non si radica nell'intimo della nazione stessa, attingendone forze immortali.

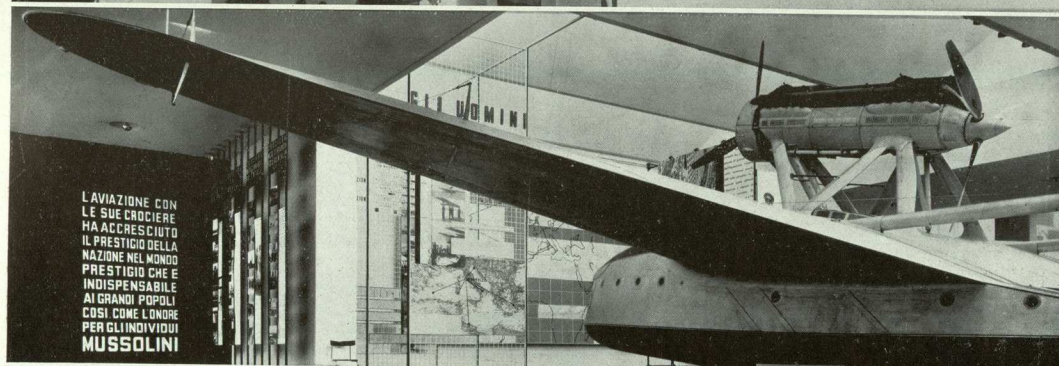
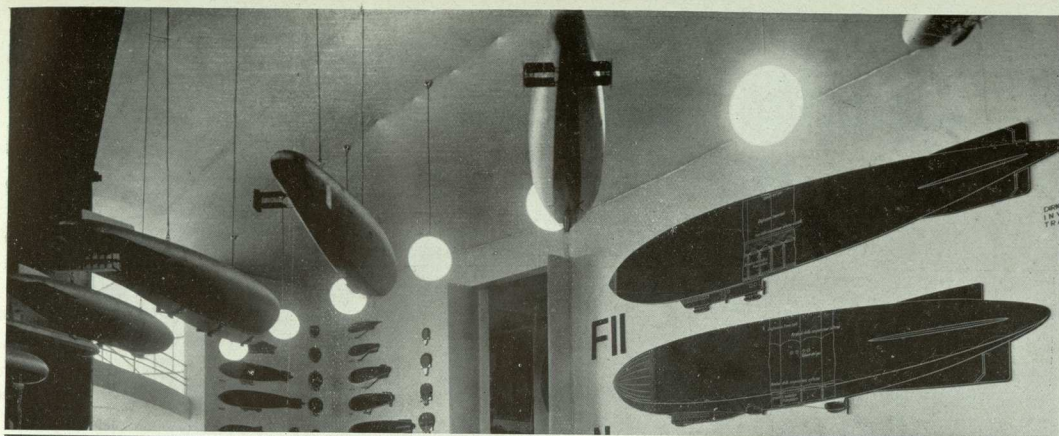
Mentre Berlino aveva costituito per anni il centro spirituale della Germania attirando a sè gli scrittori di tutte le regioni tedesche, ora avviene la rinascita delle province a opera dai poeti paesani, quali Joseph Winckler, il poeta della Westfalia, Agnes Miegel la poetessa della Germania orientale, e Friedrich Griese, voce della Bassa Germania.

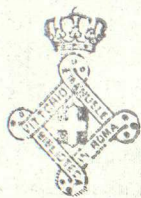
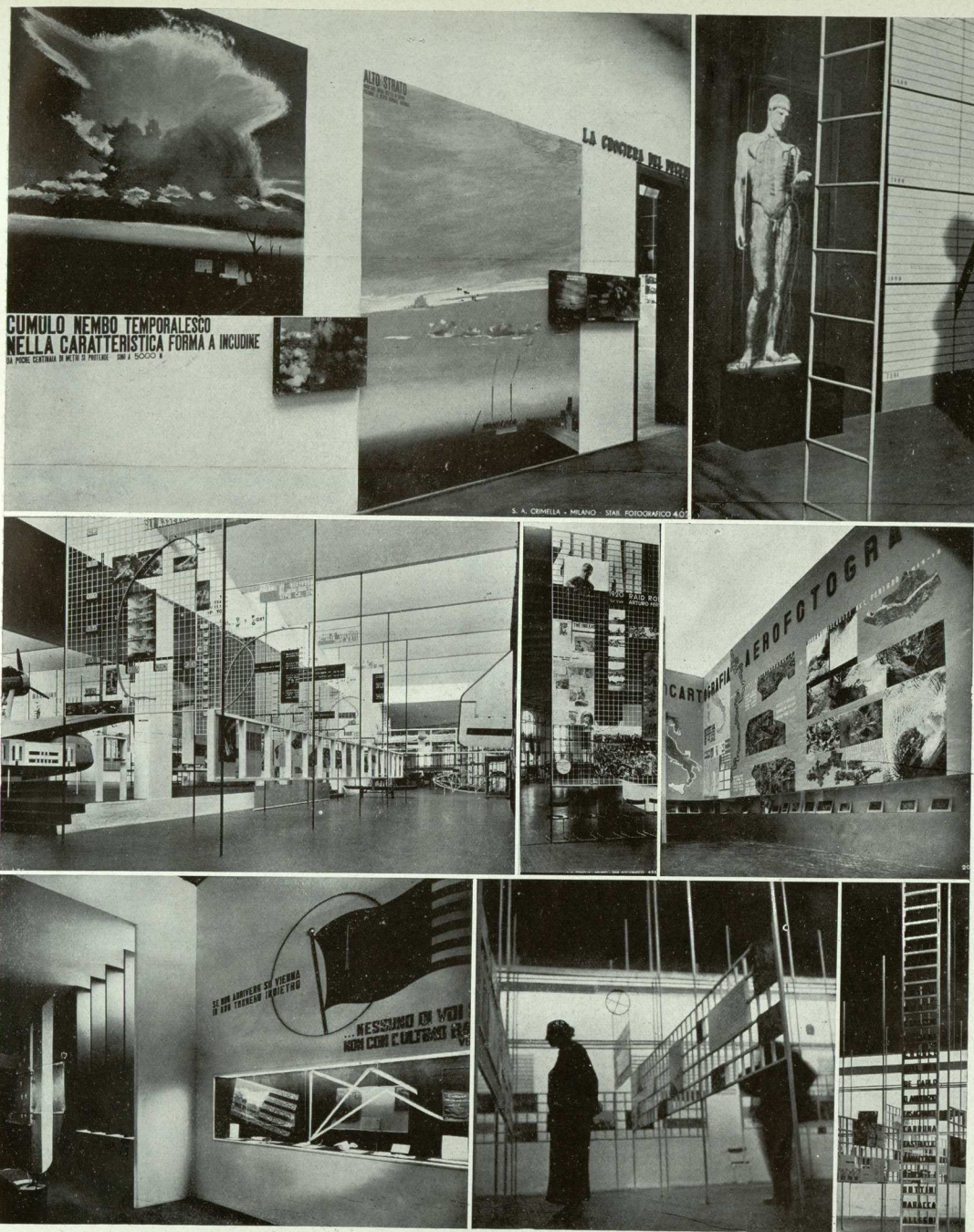
Le classi del popolo tedesco divise violentemente per quattordici anni dalle lotte di partito, vengono saldate a costituire una unità totalitaria, e incominciano a nutrire il nuovo sentimento della partecipazione a un tutto inscindibile. Allora si riconobbe la vacuità e aridità delle ideologie dei partiti, l'insensatezza di offrire la propria vita a una dottrina politica non scaturita dalle esigenze nazionali.

La lotta di Hitler contro l'internazionalismo trasformò anche coloro che in un primo tempo erano stati suoi nemici, inducendoli a riconoscere che l'ideale europeo non si sarebbe potuto realizzare con l'essere prima europei e dopo tedeschi, ma al contrario, col costituire anzitutto la consapevolezza nazionale per ampliarla poi in più distesi confini.

Gottfried Benn che come appassionato propugnatore dell'espressionismo aveva combattuto per la realizzazione dell'ideale comunista in Germania, costituisce appunto uno dei casi più significativi di queste conversioni.

Egli, infatti, e non già perchè spinto da motivi estrinseci, o perchè trascinato dall'opinione del momento, riconobbe che l'uomo d'azione, l'uomo concretamente attivo non può appagarsi con l'astratta formula della fratellanza e soppressione dei confini. Non che il Benn a un tratto abbia preso a esaltare ciò che fino ad allora aveva disprezzato. L'intimo riconoscimento delle idee di nazione, comunanza di sangue e destino fu la premessa che spinse le sue energie e visioni nella direzione del movimento hitleriano. La sua opera «Der Intellektuelle und der Staat» è una requisitoria contro tutti coloro che atterriti dalla bufera del Nazionalsocialismo ormai divenuto realtà, emigravano verso altri paesi.

Visi nuovi, uomini nuovi, nomi nuovi! E tuttavia molti di essi conosciuti già da tempo, letti in segreto per la vergogna di mostrare apertamente l'adesione ai poeti nazionali, nel timore di venire derisi. L'Accademia dei poeti fu trasformata e il drammaturgo Hanns Johst (autore di «Propheten», «Thomas Payne» e «So gehen sie hin»: romanzo del tramonto della nobiltà tedesca) ne assunse la presidenza. Qui incontriamo i poeti patrî, Wilhelm Schäfer, Hermann Stehr, Emil Straub, Guido Koldenheyer, poi Hans Grimm, precursore del pensiero nazionale col romanzo «Volk ohne Raum» Griese, von Gagern e Rudolf Binding. Il grande rivolgimento provocato dal consapevole distacco dall'intellettualismo, al quale con la caduta del socialismo era venuta meno ogni base, incomincia a conquistare sistematicamente gli altri campi

Mostra dell'Aeronautica Italiana Milano. - Il più leggero dell'aria (Ponti) Voli di massa (Clansetti - Romano) Volo a vela (Banfi-Belgioioso-Peressutti-Rogers)

205

Mostra Aeronautica Italiana, Metereologia (Pagano-Buffoni-Bongiovanni-Buzzi) Psicosinologia (Minoletti) Aerodinamica (Abbini) Recond (Palanti) Cartografia (Pica) Sala d'Annunziana (Frette) Medaglie d'oro (Nizzoli Persico)

206

dell'arte: il teatro viene posto su di una base nazionale, cioè si riallaccia alla tradizione interrotta e diventa la tribuna della voce del tempo. Anche il cinema e la radio si trasformano e vengono inseriti nel programma culturale del nazionalsocialismo. Nascono i nuovi romanzi tedeschi che scaturiscono dalla grande ricchezza di energie del popolo e dalla molteplicità delle tradizioni paesane: sorge così la nuova epica di Hans Friedrich Blunck, Waggerl, Dörffler, Paul Ernst ed altri. Il concetto dell'« Heimatkunst » si evolve dall'angustia di un provincialismo barocco verso una più profonda universalità. Gli esponenti spirituali della Germania del dopo-guerra, se non sono emigrati all'estero, hanno gradualmente aderito allo stile nuovo: nè appare essere un caso che Gerhart Hauptmann abbia effettuato e pubblicamente confessato la sua conversione al Nazionalsocialismo, come Richard Straub e molti altri rappresentanti della musica e della pittura. Si combatte per una nuova realtà, la quale deve essere radicata nel sangue e nello spirito. La lotta per la grandezza umana e la concezione del mondo, per l'assolutezza e il legame nazionale, per il diritto e la necessità, continua con impeto appassionato. Nè lo Stato si mantiene estraneo, ma cerca con tutti i mezzi di dare le proprie direttive al movimento culturale: vengono costitute le organizzazioni sindacali artistiche, le « Kunstkammern », le quali hanno il compito di tutelare e promuovere lo svolgimento degli orientamenti artistici.

E la generazione prodotta dalla nuova Germania? Citiamo alcune parole dal libro « Führung und Geleit » di Hans Carossa il quale si tiene al di fuori dalle agitazioni della lotta: « La grande alba dall'ardore divino, in cui un Pindaro trasse dall' anima greca inni innumerabili, quell'alba è ormai trascorsa: e quando Hölderlin volle rievocarla in Germania fu colpito dalla follia. Accompagnato da pochi amici oggi il Poeta va per giorni e notti tersissimi: non vi sono più penombre a proteggere il suo sogno, ovunque lo insidiano spiriti che lo eccitano e vorrebbero fare del profeta un visionario. Egli abbisogna non solo di una pazienza eroica ma anche di una santa astuzia, per adempiere il comando della sua anima, e può accadere che debba incominciare con un linguaggio segreto per non essere riconosciuto troppo presto.

KARL SCHUCK

INTERPRETAZIONI DI BUENOS AIRES

I.

Devotamente questa è una preghiera dell'Uomo di Corrientes angolo Esmeralda.

Sei tornato senza arrivare. Ignoro la via per cui ti cercarono le mie notti e la disperata intensità di luce che i miei occhi hanno dissipato. Ma so che la mia supplica non ammansirà il tuo silenzio nè scoprirà l'assolata latitudine in cui risiedi.

Invii il suono dei fonografi lontani, l'invito stridente delle navi che partono, l'affettuoso profumo delle stagioni in fiore, e sopra un paesaggio invisibile ti trasporti, sempre di fronte a me.

Il tuo miraggio raccorcia le prospettive dilatate, il tuo presentimento apocopa le distanze senza fatica e nella tua speranza riposano le stanchezze.

Vivi accanto a me, come l'ombra, e come l'ombra scivoli, rimanendo.
Ciò che potrei dire ammutolisce sulle mie labbra e in schioppettii di legni, in rumori di strada pronta al sonno nell'imbrunire o in lamentose voci di vento trovo accento più legittimo della mia solitudine che non nella mia propria voce.

D'assenze sono. Mattone sopra mattone, per uno qualunque un muratore ha edificato questa casa. Per uno qualunque è stato scritto questo libro. Sono uno qualunque più che io stesso.

Da estranio nella tua attesa vivo. Capiscono quello che in lingue comprensibili parlo, ma non l'emozione che si ferma nell'impercettibile brivido della mia mano.

Seminatore senza seminativo, le mie parole s'adagiano una mattina qualunque o rimangono senza senso sulla soglia di un ingresso, schiacciate dalla mia riflessione. « Anche tu te ne andrai, sognatrice, sognando » o « Una nuvola di tristezza appanna la sua gioia ». Sono un fanciullo che non può esserlo. Sono un indigente seminatore senza seminativo.

Un lontano spuntare di tramonto di giovinezza e incomprese frasi di fervore ti hanno dato voce e immagine e l'incanto non s'è ripetuto.

Quante cose che non avrei fatto feci nel cercarti! Quanti occhi guardai, credendo che fossero i tuoi! Quante labbra ho baciate, credendo che fossero le tue! Quante parole inneccessarie ho detto, credendo che tu mi udivi!

Un'immagine distrutta 'i ravviva nellattesa ed è l'origine d'un'altra immagine. Vi è un orizzonte per ogni disperazione. Più di quanto ho fatto, che cosa farò? Non ho pianto, non ho riso, non ho cantato, nel caso tu sentissi il mio pianto, il mio riso, il mio canto?

Questa primavera sarà, mi dicevo ad ogni primavera, e le primavere sono passate frantumando illusioni. Questo autunno, e gli autunni son falliti. Non so più gli anni della mia età!

Il cadavere dei miei impegni vani feconda il pavimento sterile delle strade, e in ogni pena deve nascere una gioia altrui e ventura.
In esse rivivranno i miei sogni.

II.

Perchè non intervenni, restituisco. Sia del caso ciò che dal caso è venuto. Lo spirito si nutrisce da sè e il suo arbitrio sorprende talora la mia contemplazione indifferente con l' intromissione inattesa d'un'idea. Con quale diritto combinerò ciò che è nato isolato? Chi ingannerò coll'ammasso artificioso di ciò che non ho creato? Quali meriti accumulerò a sporcare di cemento logico la minuta rovina dell'unità disgregata? Do, quindi, quelle presenze fugaci d'uno spirito che è mio ed è a me estranio, nude come sono giunte: senza precedenti e senza conseguenze.

Un ordine, di qualunque categoria sia

207

presuppone un disordine rimandato. Ogni ordine stretto si stabilisce sul massimo disordine d'un retrobottega. Difficile è scoprire il solaio d'un sistema. Ma in genere, nel solaio si trova l'umanità dell'uomo.

Un fanciullo costruisce sulla spiaggia un castello di sabbia. è la sua offerta al mare. La marea alta ne porterà le forme all'orizzonte immobile delle sere e i materiali ad altri fanciulli. Un passante trova vanità nel ricordare l'effimero di quella costruzione, che nessuno volle eterna, e non s'avvede che altrettanto puerile e transitorio è il pensare del suo destino.... e meno bello. Perchè parlare del castello se il passante pensa a sè stesso e non al castello?

Sono spesso intrigato dall'origine della tenace opposizione tra i miei desideri e le realtà che potrebbero soddisfarli. Potrei scoprirla risalendo il mio ricordo fin alle oramai secche fonti dei mei sentimenti e dei miei primi giudizi. E chi giustificherà poi l'impiego abusivo di quello che più non m'appartiene? chi mi dirà la parola buona che addorma i rimorsi d'un depositario infedele? chi soffocherà la rivolta dei giorni redivivi e frustrati?

In cambio d'un racconto fastoso, desti la tua spezie più fine al viandante che traversò una sera il tuo villaggio. Da allora vai e vieni, lavori e ridi, ma invidii il fumo del camino e il destino delle nuvole che partono verso il paese del forestiere. E non mi credi quando affermo che egli è rimasto vicino a te, che egli sei tu stesso...

Ti prepari a spiccare il salto. Sotto c'è un vuoto che inutilmente il cielo e il mare vogliono riempire. Sei su uno scoglio, e ti divide dall'acqua la stessa distanza che ti divide dalla morte. Stai per tuffarti, e tutto il tuo essere tace, raccolto in una aspettativa ansiosa. Taciono anche il cielo e il mare. Ti sollevi soavemente e caschi su un mondo capovolto. Caschi vedendoti salire. Credi di salire e precipiti. Risusciti ai piedi dello scoglio con tutta la gioia d'una vita rinnovata...

Io o che ora hai paura di cadere nel tuo abisso e non salti. Presentisci nel tuo fondo l'assenza dell'acqua pietosa. E qualche volta bisogna saltare, perchè lo scoglio è sterile.

Dici: «Questa è la storia di tutti i mondi», e appena riesci a coniugare gli elementi che hai a portata di mano. Un uomo con la coda e il tridente, un sentimento con delle braccia altrui, un fiume che ascende o un pensiero che si arrovescia sono delle trasposizioni infantili. Ma ciò che è veramente fantastico, chi mai potè fissarlo nel seno d'un delirio, d'una estasi? E di quali parole si varrebbe per esprimerlo? Non saresti tu stesso ciò che vi è di veramente fantastico, e non vuoi vederlo?

Sei partito dall'infanzia e hai avuto le mani bucate per sperperare la tua meraviglia. Cosa ti hanno dato in cambio del tuo candore? Quanti numeri, quanti nomi conosci! Come sei sapiente! E ancora dormi d'un sonno non turbato dal desiderio che il giorno nuovo sia diverso da quello precedente? Ancora dormi non attanagliato dal desiderio d'essere diverso da te stesso?

La coppia del vento e della notte bussa alla finestra della tua immaginazione. «Andiamo», dicono. E dove sarà più grande il ilenzio che non odi e più chiare le pausate voci che non ascolti?

Quante macchine possiedi! Ma tu, dove sei che non ti vedo?

Con la mano sul volante e il piede sull'acceleratore unifichi il corso del tempo e la distanza. Sembri bello, immutabile e insensibile come un dio. Un sasso sulla strada, una buca anonima, rovescia la vettura. Sotto i rottami odo i tuoi lamenti. Come sei debole! Ricordo gli esseri miseri che andavano cantando incontro alla morte... quante macchine possiedi! Peccato che non possieda null'altro!

RAUL SCALABRINI ORTIS

(*Traduzione di A. Dabini*)

LA STRADA DELLE IDEE

La Galleria del Milione ha chiuso la sua stagione con la mostra dei saggi del corso di plastica della Scuola artigiana di Cantù. Il successo della manifestazione ci induce a riportare, accanto ad alcuni lavori, gli articoli coi quali essa venne presentata da Carlo Belli e dall'insegnante stesso, scultore Fausto Melotti.

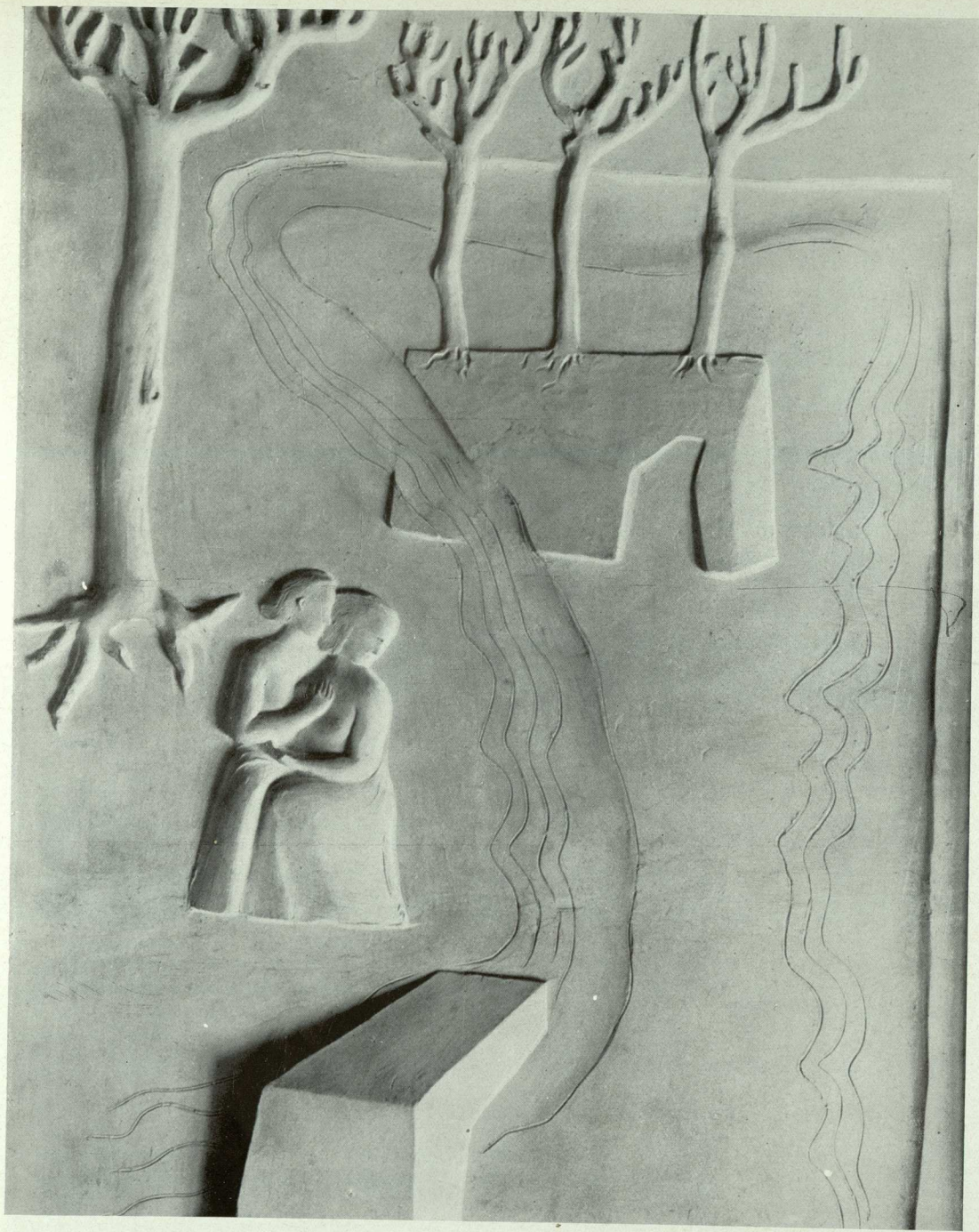
La scuola di Cantù — (passa tra noi con questo nome) — è una stanza con dentro un giovane insegnante davanti a un numero imprecisato di scolari. Ogni tre giorni il maestro arriva da Milano e i ragazzi di Cantù lo attendono in gruppo: alcuni hanno plichi di carte da fargli vedere, altri non chiedono che di sentirlo parlare. Egli esamina i disegni e intanto inizia la conversazione.

Così, un anno è già trascorso.

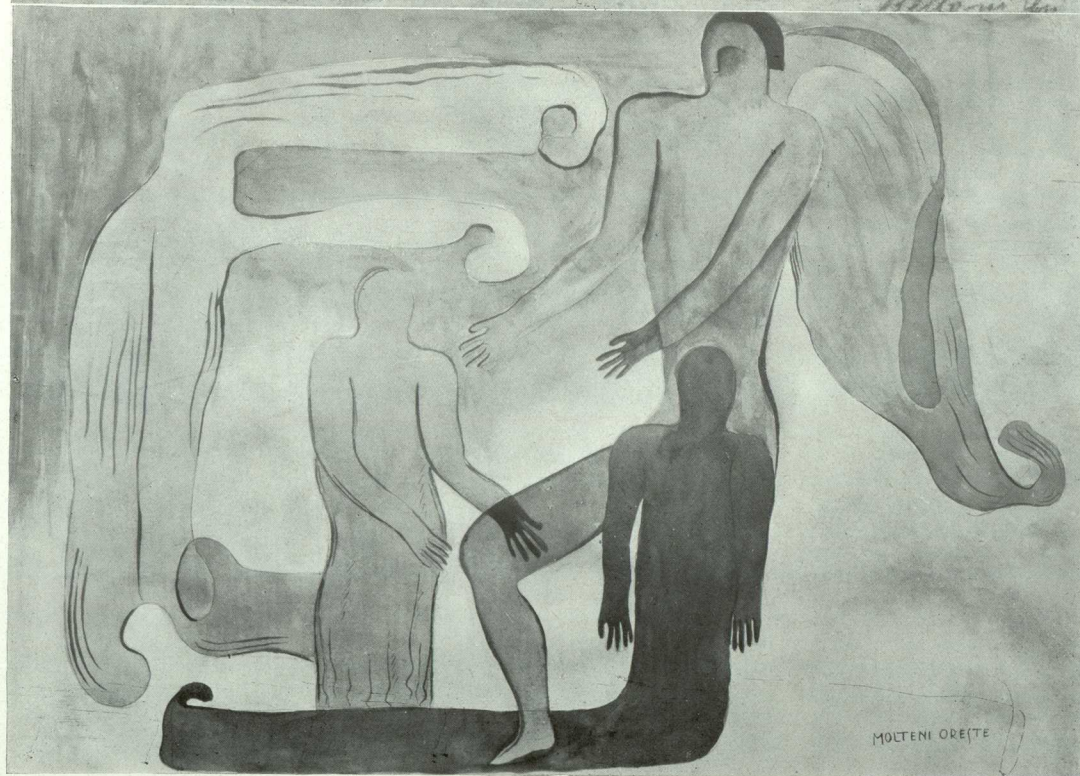
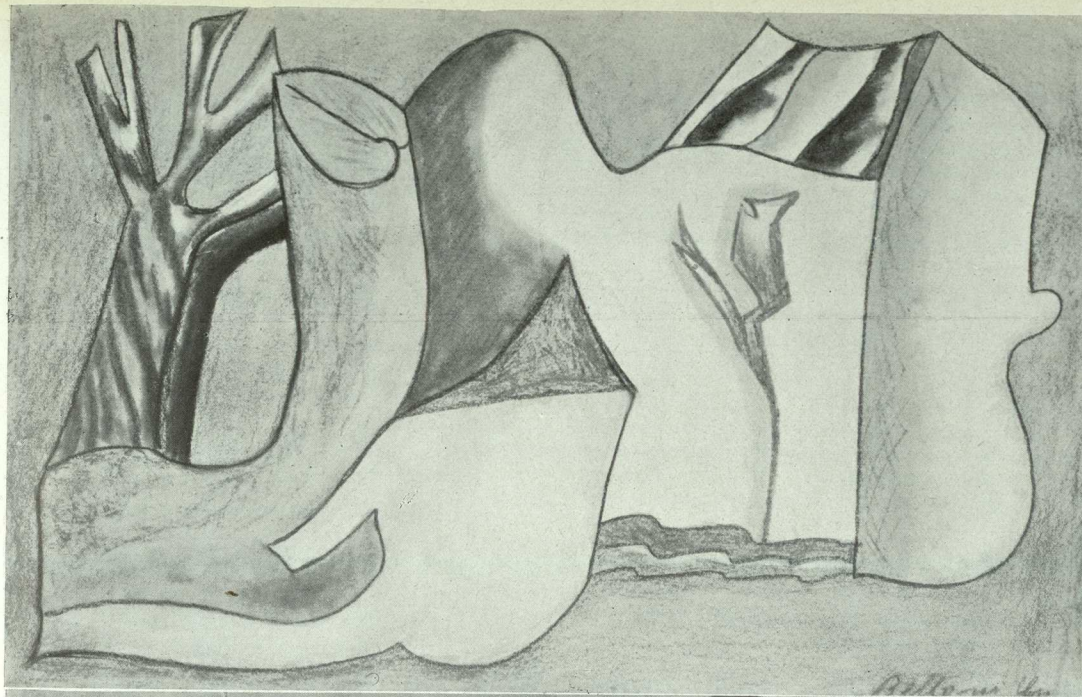
Noi abbiamo da tempo scoperto che le attività profondamente significative vivono per una meccanica semplice come quella che regola la scuola di Cantù. Se la cosa fosse un poco meno candida, si avrebbe un corso di ornato.

Voi, cari amici del Milione, voi sapete la differenza, ed è proprio per mettere di fronte due mondi — quello vero e quello falso — che allestite adesso questa esposizione di idee: un saggio commovente di quel buon senso che è tanto nemico del senso comune. A volte, i disegni e le pitture di questi adolescenti ci appaiono come la fioritura di un impulso misterioso: escono da una lotta contro una oscura gravitazione spirituale e si liberano con uno strappo dalla custodia secolare dei pregiudizi.

Che cosa sono essi? Idee.

Se così è — come è — non ci sentiamo più tremare la penna in mano scrivendo che si tratta di *materia creata*: non dunque di modelli rappresentati, ritratti, interpretati; ma di *invenzione*. Chi guida la mano a questi ragazzi è un estro poetico delicato e profondo: esso giunge da zone pure, non ancora violate dalla muffa dei concetti. Forse è troppo affermare che i giovani di Cantù «partono» con il proponimento di risolvere qualche cosa che esce dalla portata di un problema decorativo: ascendono alla pittura — e il caso si avvera più di una volta — essi nemmeno lo sanno. La invenzione li porta così in alto. Ma se questa non fosse ogni volta sostenuta da equilibri formali e to-

Bassorilievo del Corso di plastica della Scuola Professionale del Mobile di Cantù

Disegno di un allievo del Corso di Plastica della Scuola Professionale del Mobile di Cantù

Tavola fuori testo allegata alla rivista "Quadrante" n. 14 e 15, giugno - luglio 1934 - XII

Disegni di allievi del Concorso di Plastica della Scuola Professionale del mobilio di Cantù

nali spiritualmente controllati da una intuizione precisa, è chiaro che si avrebbe il contrario di quanto si ammira, giacchè in questo campo la condanna per ogni minima insufficienza, è il *liberty*.

Noi non sappiamo come Fausto Melotti sia riuscito a condurre questo drappello di ragazzi sulla strada delle idee. Egli dice di averli lasciati fare. Ma qui si cela quel pudore che è l'orgoglio del maestro. Bisogna invece ch'egli abbia saputo trovare parole indimenticabili per essi, così forti e così persuasive, da far loro apparire ogni tèma come il miraggio affascinante di una bella avventura. Allora quei ragazzi si saranno accinti alla impresa, un poco perplessi all'inizio, e poi sempre più franchi, a mano a mano che una cara voce sarà venuta a confortarli: « Il Signore creatore del cielo e della terra, ha fatto anche voi con quella testa che avete, ed è un peccato non adoperarla, ciascuno a suo modo, per ricercare la verità ».

Così le matite correvano veloci e silenziose sulla carta e ognuno si rallegrava perchè vedeva quei segni resistere per sè stessi, senza nulla chiedere in ausilio alle cose già esistenti. Quale emozione! Ogni linea una scoperta: un nuovo mondo davanti, e nel cuore un palpito di liberazione. Si pensa ai rondinini evasi per la prima volta dal nido.

Questa evasione è certamente la prima del genere che si compie in Italia. Melotti che l'ha preparata con tranquilla coscienza e con vivo amore, potrà vantare in ciò una precedenza assoluta. Noi pensiamo che basterebbero dieci di questi insegnanti per dare al domani dell'arte italiana un vivaio di energie eccezionali. Fausto Melotti è riuscito a ottenere il prodotto genuino di ogni cervello affidato alle sue cure: per eccellenza, il procedimento inverso a quello in uso nella scuola, dove l'insegnante è chiamato a imbottir crani anzichè ad estrarre da questi le idee. Ancora una volta la logica contro la scuola.

Pensare col proprio cervello. La morale che nasce da questo proponimento genera espressioni talmente alte — e questa esposizione lo dimostra — da mettere in una specie di imbarazzo chi volesse trovare per esse una definizione. Decorazione? Pittura? Abituati dalla nascita agli orrori delle scuole d'ornato — semenzaio della cretineria ufficiale artistica — noi non sappiamo pensare ai saggi della scuola di Cantù, se non come a una nuova, straordinaria, originalissima forma d'arte.

E che importa del resto? Chi produce queste « cose » non tocca i vent'anni. A quell'età, più che l'opera, si chiede la intelligenza per l'opera: e questa c'è, magnifica, lucente e viva.

Che Dio la conservi all'arte italiana così duramente offesa in questi tempi di parlamentarismo plebeo. Ma se i signori deputati si divertono a lapidare i nostri cervelli — e anche per questo gioco pagheranno presto il fio con una morte imminente e ingloriosa — non per questo abdicheremo al diritto di combattere, come sempre abbiamo fatto, per l'onore della intelligenza fascista nelle cose dell'arte.

La scuola di Cantù, guidata da Fausto Melotti, è degna di esprimere chi potrà cancellare con altrettanta intelligenza la ignoranza boriosa di un giorno. E piace a noi indicare questa candida cellula di energie che si presenta all'umile insegna di un corso secondario di provincia, ma che ha in sè tanta luce morale da poter illuminare fin d'ora i più severi e compassati atenei dell'arte italiana.

CARLO BELLI

Tre anni fa è stato istituito alla Scuola Professionale del Mobile di Cantù un corso di plastica moderna.

L'aggettivo non è senza scopo, chè questo doveva essere un corso speciale atto ad indirizzare gli allievi ad un gusto moderno, per aiutare e completare in certo qual modo la riforma, già in atto nell'architettura e nella costruzione del mobile.

In questo corso che mi venne affidato, mi fu sulle prime tutt'altro che facile imporre ai giovani di ripudiare lo stupido mestierantismo cui erano avviati. (Tutti ricordano i mobili di Cantù di qualche anno fa).

Perchè si trattò proprio d'*imposizione*. Alla prima lezione mi furono affidati una diecina dallievi. Alla seconda ne vidi cinque. Alla terza eravamo in tre, io compreso. E alla quarta ero rimasto solo. Tre furono espulsi dalla scuola e gli altri vennero puniti.

Ricominciai con cinque nuovi. Ora sono una ventina e s'azzuffano in istrada per l'arte moderna, e alcuni ci perdono le notti. Sono ragazzi dai 13 ai 18 anni.

Vi è uno stato d'animo diffuso fra gli artisti riguardo all'insegnamento che assomiglia molto alle frasi fatte. E' difficile ribellarsi ad una frase fatta. La gelosia, la paura della dispersione delle proprie idee sono un residuo della vecchia mentalità romantica. Questo per i migliori, chè molti disprezzano addirittura l'insegnamento perchè (ma non lo confessano) non saprebbero cosa insegnare.

L'insegnamento artistico deve rivolgersi al mestiere o all'intelligenza? Chi esce da una scuola d'arte deve esser pronto a *fare* o a *creare?* Testa o mano? La vecchia dibattuta questione delle Accademie è certo tutta qui.

Noi crediamo che all'arte si arrivi traverso l'arte, frutto d'intuito personale: perciò tutto il nostro sforzo consiste nell'insegnare il piccolo eroismo di pensare col proprio cervello. E' una cosa più facile di quanto si creda. La naturale umana pigrizia a pensare è presto superata da un giovane cervello, cui l'orgoglio della prima idea serve da propulsore ideale. (« Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore — qui font le héros lâche et l'enfant courageux ». Baudelaire, *Hymne à la Beauté*).

Un altro dev'essere invece il coraggio di chi insegna: disprezzare la propria eco. (Tutti ricordiamo le piccole scimmie, i beniamini del Maestro).

Naturalmente questo per quanto riguarda la creazione; chè per quanto riguarda le idee estetiche il discorso cambia. Queste non possono essere che le mie (è quasi impossibile del resto che un giovane possa crearsi ex-novo un sistema estetico).

E questa è l'Accademia: cercare di muovere tutti i cervelli in una sola direzione. Unico modo di tendere alla perfezione. Grecia. Idea di gerarchia.

L'arte astratta ci dà oggi la possibilità dell'Accademia. Il risultato è analizzabile, come è analizzabile una fuga (colle teorie del contrappunto e della fuga) una poesia (colla metrica).

Tuttociò è di estremo aiuto per l'insegnamento. In parte anche il contenuto emotivo è in rapporto al modo più o meno originale di applicare le leggi dell'armonia e della composizione.

Ed è proprio nello spirito di queste leggi che risiede la classicità, queste leggi che nella storia dell'arte vengono dimenticate ogni tanto per secoli.

Vedi *Severini* « Du cubisme au classicisme ». Nel qual libro di Severini io vorrei fossero trattate (visto che nella composizione non solo vi sono degli spazii, ma agiscono anche delle forze) oltre alle leggi geometriche, anche le leggi fisiche della composizione delle forze (statica, cinematica).

Confronta anche nell'architettura moderna la riscoperta delle costruzioni armoniche, moduli ecc.

FAUSTO MELOTTI

211

SUL PIANO DI MILANO

Il piano regolatore di Milano ha già ricevuto i crismi statali. Ma la suprema autorità comunale ha assicurato, in pari tempo, che durante l'esecuzione saranno portate tutte le modifiche parziali consigliate dalla necessità e opportunità.

Già oggi non si può sostenere che il Piano sia integralmente quello originario; e, anche a non essere ottimisti, si deve prendere atto che le molte correzioni apportatevi sono piuttosto dei miglioramenti.

Purtroppo, questo lavoro di revisione si svolge in gran segretezza: non lo assiste chi potrebbe dare un apporto di idee o di esperienza, e si può ritenere che vi presiedano più le ragioni contingenti e materiali che una capacità di critica urbanistica.

Perchè la mentalità — il gusto, diremmo — che ispira il Piano, è abbastanza documentata dal Corso del Littorio, dalla piazza degli Affari, dal lato settentrionale del Largo Augusto.

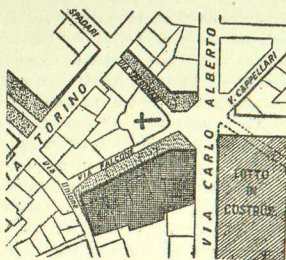
Attuazioni che testimoniano come il Piano consti essenzialmente in una questione di «simmetrie» e sia pensato in una sola dimensione; profili altimetrici sviluppo armonico delle facciate, prospettive e cannocchiali, sono faccende delle quali ci si disinteressa o sono ignorate.

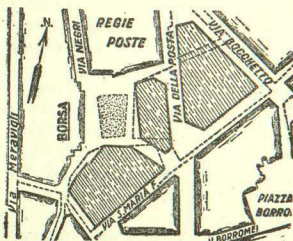
Non si può, infatti, attribuire alla mania di sfruttare il metro quadrato nè a vincoli di varia natura, il fatto che il Corso del Littorio abbia a chiusura scenografica verso San Fedele, non la nobile abside del Seregni, ma tre quinte sghembe di mediocri costruzioni, tutte diverse tra loro di allineamento e di profilo altimetrico.

Oppure, che la prospettiva verso San Babila dimentichi la facciata di quella chiesa e si sperda nell'umido budello di via Monforte.

Ma piuttosto è il cieco amore della simmetria che ha suggerito la forma di Piazza Crispi, con la fetta di panettone (presentata dal lato del taglio) del palazzo che separa via Verri dal Corso del Littorio.

Immaginare che a tutta la parte rinnovanda di Milano, siano applicate altrettali soluzioni, rende pensosi. E solo è dato sperare nelle «modifiche parziali»: in vista delle quali esaminiamo le anticipazioni che i giornali hanno riportato sulle prossime attuazioni del Piano.

Piazza San Satiro. Anche ammesso l'inutile allargamento di via Falcone (a quale corrente di traffico servirà questa strada?) che consentirà un'elevazione ai fabbricati dai quali San Satiro, opera del

Bramante, resterà definitivamente mortificato, si chiede che almeno il quadrilatero formato dal fianco della mirabile chiesa, con la torre campanaria, la via Speronari e la via Torino, sia liberato e consenta una quinta di verde al fianco della chiesa ed allo squisito battistero.

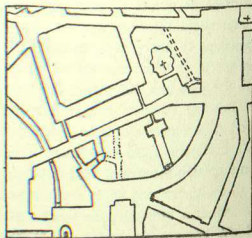
Si chiede che nell'imbocco della nuova strada verso piazza Diaz, l'amore alla simmetria trionfi (con ragione, almeno stavolta) ed eviti, mediante un semplice angolo smussato, che la piazzetta San Satiro sia trasformata in una mostra campionaria di quanti modi si possono tenere per formare, con fabbricati, i risvolti di una via. Quell'angolo retto che sopravanza lo smusso di via Cappellari, sarà una cosa atroce visto dalla piazzetta.

Piazza degli Affari. Ammesso il bisogno di locupletare il metro quadrato, bisogna anche ammettere quello che lo slargo (meglio che piazza) serva a qualche cosa. Come vi si stiperà la moltitudine dei mercanti al giovedì e al sabato?

Si arretri il lato sud della piazza (che si incunea nello spazio soffocando il fianco della Borsa e formando una facciatella ingombrante e rachitica); sia ridotta della metà la sezione del fabbricato che separa la piazzetta dalla via che le corre parallela; sia imposto che il fabbricato di fronte alla Borsa sorga su pilastri, in modo da formare un ampio portico pei giorni di pioggia.

La tensistruttura Fiorini troverebbe qui un incomparabile occasione di essere applicata. Lo sarà?

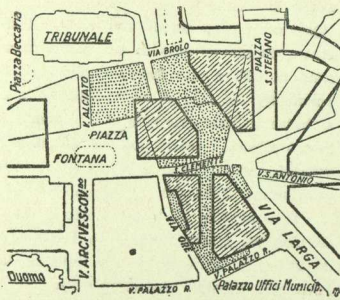
Sistemazione del Corso Vittorio e zone adiacenti. Con l'apertura del Corso Littorio e della larga congiungente S. Babila-Beccaria, il Corso sarà liberato dal traffico tranviario e automobilistico? Ecco una provvidenza veramente auspicata. Allora, perchè non rettificare lo sbocco del Corso (e si potrebbe farlo pur mantenendovi i veicoli) nella nuova piazza San Babila? Lo sbocco previsto è tremendo: di sbieco, a mezzo la piazza, crea due facciatelle tipiche del Piano, dà vita ad un angolo stravagante che è in contrasto con l'andamento prospettico della piazza stessa.

O si inalvei lo sbocco in un ampio voltone (togliendo la soluzione di continuità alla facciata fra il Littorio e la nuova arteria verso piazza Beccaria) o si porti a sud il tratto terminale del Corso (fra piazza San Carlo e lo sbocco anzidetto) da vólto a settentrione che è ora.

Tanto, in nessun modo da San Babila si potrà godere della visione del Duomo

e la rettifica migliorerebbe, oltre all'architettura della nuova piazza, anche lo smistamento del traffico che, nella sistemazione attuale, diventa un problema insolubile.

Il Corso, riserbato al traffico pedonale soltanto oppure no, sia una arteria senza incroci nè attraversamenti. Quale necessità di tagliarlo con le vie San Paolo e San Pietro all'Orto, tanto allargate? A quale drenaggio servirebbero tali vie (osservarne gli sbocchi a nord) che creerebbero un traffico artificiale, modesto ma molesto?

Si vogliono mettere in valore le zone fiancheggianti il Corso? Basta, a settentrione, congiungere le parti terminali delle due vie allargate, avanti che sbocchino sul Corso, con una parallela al Corso stesso (e si valorizzeranno, così, gli edifici costituenti la fronte nord-ovest del Corso). A sud, poi, la via Beccaria, troverà il suo sbocco nelle stradette creande intorno al teatro Excelsior, e il tronco meridionale di San Pietro all'Orto potrà essere ridotto a strada interna (sbocco a sotto voltone) con enorme vantaggio al profilo settentrionale dell'arteria San Babila-Beccaria.

Zona Arcivescovado. Chi si spiegherà la ragione di quella diagonale che taglia in modo tanto arbitrario e poco lotizzabile il quadrilatero formato dalle vie Larga, delle Ore, Palazzo Reale e S. Clemente?

Si chiede una rescipiscenza: come s'è avuta nella zona a fronte, dove sfociano le vie San Antonio, Bergamini e Santo Stefano. Lo sbocco di queste strade, nel primitivo progetto, costituiva una atrocità architettonica e di pianta (vedi illustrazione) che oggi è sostituita da una soluzione più decente, anche se, in conseguenza, è stata sacrificata la piazzetta davanti a Santo Stefano.

«DINAMO»

ASPETTI TECNICI DEL TEATRO DI MASSA

1) *Difficoltà di progettare un teatro di massa.*

Nel progetto di un teatro di massa, la difficoltà maggiore è quella di disporre gli spettatori e la scena in modo che tutti si trovino nelle condizioni più favorevoli per vedere lo spettacolo. Per avere un'idea di quanto sia arduo, in un grande teatro, il problema della visibilità, basta riferirsi all'esempio dei teatri tradizionali, formati a ferro di cavallo e col palcoscenico isolato dalla platea. La Scala di Milano che è il prototipo di questi teatri, contiene a mala pena 2500 posti, in pochi dei quali lo spettatore è in grado di vedere direttamente (e cioè senza sporgersi o spostarsi o alzarsi) l'intera scena. Eppure già alla Scala è notevole la distanza media degli spettatori dal centro della scena, e notevolissima è la distanza massima. Se non erro, l'occhio dello spettatore più lontano è a poco meno di *cinquanta metri* dal centro della scena.

I nuovi teatri sovietici per il popolo arrivano a una massima capacità di 5000 posti. Il problema della visibilità è accuratamente studiato, ma con sacrificio della distanza media e massima di visuale.

Ora si tratta, col teatro di Mussolini, di balzare da 5000 a 20.000 posti. Molti ritengono che ciò non sia possibile, in quanto obblighi a distanze di visuale praticamente proibitive. Io sono al contrario persuaso che una disposizione razionale dei posti possa condurre a realizzare una capacità di 20.000 posti senza sorpassare, con la massima distanza di visuale, il limite di settantacinque a ottanta metri, misurati dall'occhio dello spettatore al centro della scena. E questo risultato sarebbe assai soddisfacente, non soltanto in relazione ai teatri esistenti, ma anche in senso assoluto. Il teatro di massa è destinato ad accogliere gli spettacoli di massa, i quali richiederanno di essere veduti più a distanza che non gli spettacoli odierni che sono affidati quasi unicamente alla virtuosità dei singoli attori. Noi abbiamo una vaga idea di ciò che sarà l'azione drammatica di massa, che ancora non conosciamo. Ma certamente essa porterà sulla scena le passioni della collettività. Sarà quindi un ritorno al teatro greco, in quanto che anche nel teatro greco il vero protagonista non era nessuna delle persone del dramma, ma il Fato e occorrevano platee e scene gigantesche per così gigantesco attore. Nel nuovo teatro il nuovo protagonista non si chiamerà più *Fato* ma *Umanità*.

La visibilità è il primo requisito del teatro di massa. E' il problema centrale, intorno al quale gravitano tutti gli altri, per quel misterioso senso di affinità che governa le cose e fa sì che esse tendano a raccogliersi e concentrarsi.

Oltre alla visibilità, tre altri principali requisiti deve avere il teatro di massa. L'uno è la buona acustica, il secondo è la limitata cubatura, dalla quale discende il basso costo di costruzione, il terzo è la rapidità di sfollamento. I primi due requisiti sono di natura geometrica e strettamente legati dalla visibilità. Il vedere bene dipende dal non avere ostacoli davanti agli occhi mentre si guarda la scena, ma anche l'udire bene dipende principalmente dalla mancanza di ostacoli diretti tra l'orecchio e la scena. In una platea insufficientemente inclinata, nella quale gli spettatori debbono rassegnarsi a vedere frammentariamente secondochè tra le teste degli spettatori che siedono davanti filtrano in maggiore o minore copia i raggi luminosi provenienti dal palcoscenico, anche l'acustica è sacrificata poichè le onde sonore che colpiscono l'udito in modo immediato, secondo la linea retta che unisce l'orecchio alla sorgente di emissione del suono, sono intercettate a intermittenza. La continuità acustica rimane affidata alle onde riflesse e alle onde diffuse. Anche la cubatura è legata alla visibilità, nel senso che il migliorare questa, diminuendo le distanze di visuale, porta automaticamente alla riduzione della cubatura.

Meno palese è la connessione fra la visibilità e la facilità di sfollamento. Il problema dello sfollamento è più complesso di quelli dell'acustica e della cubatura; esso esce dal campo geometrico e entra nel campo della dinamica. Le leggi del moto dello sfollamento sono leggi di idraulica, le medesime che regolano il fluire dei liquidi che si scaricano dai recipienti. Dimostreremo praticamente che la facilità di sfollare viene a seguito delle comodità di vedere, quasi di per sè.

So che asserendo che nei teatri tradizionali la visibilità è poco buona e l'acustica segue le sorti della visibilità ed è pure essa compromessa, io corro il rischio di essere accusato di eresia. Tutti hanno, ad esempio una ammirazione quasi religiosa per l'acustica della Scala. Ma qui è necessaria una digressione, per intenderci una volta per sempre.

Le locuzioni: « acustica buona » e « acustica cattiva » non hanno verun significato, come non aveva per Socrate verun significato la domanda di quel pedone, che voleva conoscere da lui quante ore avrebbe consumato per arrivare ad Atene e non si decideva a muovere qualche passo, affinchè Socrate potesse valutare la velocità del suo camminare. Gli apprezzamenti generici sono spesso pericolosi ed in ogni caso superflui, e generatori di equivoci, dispute, errori, fiato di parole. Soltanto nella misura, nella proporzionalità e nella progressività (e cioè nel metodo) è la verità.

Acustica buona e cattiva, visibilità buona e cattiva, sono parole. Il vero problema consiste nel *saper misurare* l'acustica e la visibilità; e così dare un significato alle frasi: *migliorare l'acustica* o *migliorare la visibilità*, e conseguentemente realizzare il miglioramento dell'una e dell'altra, cercando di raggiungere il massimo. In una parola prima occorre costruire la scala per progredire, poi salirvi sopra.

Il lettore comprende benissimo perchè mi attardo in considerazioni che paiono così estranee al fatto materiale di tracciare i confini di una platea e intercalarvi dei corridoi e disseminarvi delle file di poltrone, come d'ordinario si fa, seguendo, più che il calcolo, l'intuito e la tradizione e l'ispirazione e qualche volta il capriccio. Qui è un caso nuovo e occorre un sistema nuovo.

Lo studio del teatro di massa deve farsi in cinque tempi e cioè:

1) Classificare i diversi tipi di teatro, in modo che le infinite possibilità di costruire un teatro si presentino non isolate l'una dall'altra, ma legate tra loro in modo continuativo, sì da costituire un ordinato succedersi delle diverse forme e dimensioni.

2) Definire per ognuna delle proprietà principali che il teatro deve avere (visibilità, acustica, cubatura limitata, rapidità di sfollamento) una legge o formula che consenta di valutare in modo preciso la visibilità, l'acustica, ecc.

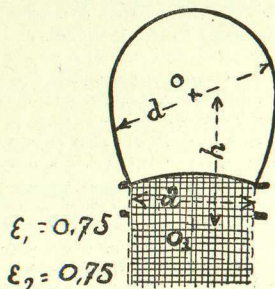
3) Far corrispondere a ogni possibilità ordinata di costruire il teatro, il valore numerico risultante dal calcolo per le diverse proprietà considerate.

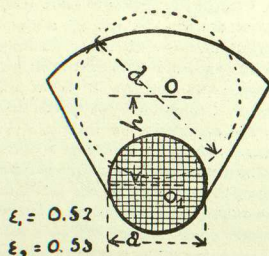
4) Cercare fra questi valori numerici i valori massimi (per la visibilità, acustica, rapidità di sfollamento) e i valori minimi (per la cubatura) che interessano, cioè gli optimum parziali.

5) Dagli optimum parziali arrivare all'optimum totale. Come già ho notato sopra, l'optimum della visibilità sarà sensibilmente un optimum anche per le altre proprietà considerate.

In una parola occorre *operare sulla variabile-teatro per ottenere la funzione-visibilità e le altre*. Non è un metodo nuovo. Analogamente la matematica opera sui numeri e la logica scientifica opera sulle classi ordinate dei concetti.

2) *Classificazione dei teatri.*

I teatri si possono, in primo luogo classificare secondo il grado di eccentricità del palcoscenico rispetto alla sala.

Sia (fig. 1) la pianta di un teatro, ed O il baricentro della sala e O_1 il centro della scena. Sia d il diametro medio della sala e la distanza fra O e O_1 sia h. Il *grado di eccentricità* del teatro si può misurare col rapporto numerico $\frac{h}{a}$, che indichiamo con ε_1.

Il valore di ε_1 oscilla fra lo zero e un massimo alquanto inferiore all'unità. Si ha $\varepsilon_1 = O$ nelle arene, in cui il centro della scena corrisponde al centro della sala, e si ha ε_1=maximum nei teatri a ferro di cavallo. I teatri a settore di circolo con la scena al centro del circolo, (fig. 2) sono soltanto apparentemente a eccentricità nulla. In realtà il centro geometrico della sala non corrisponde affatto al centro del circolo secondo il quale la sala è generata e il teatro di Charcow è molto più vicino al teatro della Scala, che non a uno spicco di arena.

In secondo luogo i teatri possono classificarsi a seconda della ampiezza della scena in rapporto al diametro medio della sala. Se (fig. 1) a è l'ampiezza della scena, il rapporto numerico $\frac{a}{d}$ si può definire comeffi il *grado di scenicità* del teatro stesso. Lo indicheremo con ε_1.

In genere il grado di scenicità cresce col grado di eccentricità. La scena di mano in mano che si porta in centro alla platea tende a diminuire di larghezza per due ragioni. La prima è che quando la scena è al centro tutto il posto occupato da essa è perduto completamente per la platea (il che non avviene quando il palcoscenico è fuori della sala) e di qui viene la tendenza a impicciolirla. La seconda è che a misura che diminuisce il grado di eccentricità del teatro cresce l'ampiezza dell'angolo di contatto tra palcoscenico e sala sottinteso dal centro della scena, cosicchè diventa possibile ridurre la larghezza della scena stessa pur senza diminuire lo sviluppo della linea di contatto tra scena e platea. Viceversa, per ragioni di visibilità, si tende sempre ad allargare la scena quando si sposta verso il fuori della sala il centro di essa.

Poichè il grado di eccentricità e il grado di scenicità variano nei diversi tipi di teatro nello stesso senso, acquista un particolare significato il numero $\frac{\varepsilon_1 + \varepsilon_2}{2}$ che è la media tra il grado di eccentricità e il grado di scenicità.

Questo numero oscilla nei vari tipi di teatro da un minimo di 0,25 a un massimo di 0,80 e può considerarsi come il *parametro del tipo di teatro*, sufficiente a stabilire le caratteristiche di massima del teatro stesso. I teatri possono quindi ordinarsi e classificarsi a seconda del loro parametro. Possiamo fin d'ora ritenere che il parametro del teatro tipico di massa cioè del teatro realizzante l'optimum di visibilità avrà un valore intermedio fra i due massimi, cioè circa 0,5 a 0,55.

3) *La visibilità.*

Il problema della visibilità va considerato prima nei piani verticali, poi nei piani orizzontali.

(Fig. 3) sia in un piano verticale, un punto O e due punti A e B rappresentanti gli occhi di due spettatori che guardano in O stando l'uno dietro l'altro. Perchè A non intercetti la vista a B che si trova dietro, è necessario che la retta di visuale BO passi sopra A ad una al-

Pittura al Brasile . Lasar Segall . Due dipinti

*Progetti degli allievi della Scuola Sup. d'Architettura . **Milano:** Bianchetti, Cattaneo, Galmanini, Latis, Longoni, Pea*

tezza tale che la testa di A non sia impedimento, cioè passi a una determinata altezza minima h su A.

Se tra A e B vi è una distanza d (misurata in proiezione su BO), la condizione di visibilità da B è che AB faccia con BO un angolo maggiore di un angolo determinato la cui tangente è $\frac{h}{a}$.

Poichè A e B sono, in un grande teatro, molto vicini uno all'altro, si può senza commettere errore, considerare la direzione AB come la direzione della tangente in B alla curva che contiene i punti A, B e gli altri successivi. Ne viene immediatamente che la curva secondo la quale sono disposti gli occhi degli spettatori, al limite di visibilità, rimane caratterizzata dal fatto che in ogni punto la tangente alla curva fa col raggio vettore diretto a un punto fisso (punto di visuale) un angolo di valore determinato.

Questa curva è fra le più interessanti della matematica e si chiama spirale logaritmica.

La sua equazione è $e^{\alpha} = r \frac{h}{a}$

In questa equazione se prendiamo B come un punto variabile della curva e A come un punto fisso, α è l'angolo che fanno tra loro le rette BO e AO, e r è il rapporto tra le distanze OB e OA.

Continueremo. GAETANO CIOCCA

CORSIVO N. 133

All'epoca dell'architettura barocca si andava per le città con gran cappelli a piume e in carrozze tutte ori e lustri; le donne si lavavano una volta al mese e traevano le loro trine per case oscure ma dai balconi riccamente ornati di ferri battuti, dalle colonne elegantemente ritorte. Noi portiamo un vestitino grigio il più semplice possibile e, ahimè?, quasi internazionalizzato, amiamo le nostre automobili, adoriamo la luce il sole il verde la piscina, giriamo volentieri a capo scoperto e ci permettiamo di costruire case senza timpano sulle finestre e senza «cornicioni di coronamento». Perchè gli architetti tradizionalisti non vanno in giro vestiti da moschettieri e non fanno carozzare le loro macchine come bighe romane? Le loro case sembrano invitare a un ballo in maschera. *G. M.*

NUOVO ACCADEMISMO ARCHITETTONICO

Un gruppo di laureandi della Scuola Superiore di Architettura di Milano ci invia la seguente dichiarazione che può essere rappresentativa di uno stato di animo diffuso tra i giovani che finiti i loro studi entrano nel vivo della professione.

Si assiste da qualche tempo ai progressi di quello che si può chiamare «accademismo architettonico moderno» inteso come superficiale e troppo facile imitazione di forme ed elementi consacrati dall'arte di qualche grande Maestro, per giungere a delle deformazioni che hanno tutto il sapore di una messinscena carnevalesca. Non si esagera: una buona percentuale delle opere moderne che escono dal terreno sono frutto di questa superficialità. Il pericolo è incombente. L'ammonimento viene dai giovani che sono i novatori ed i depositari gelosi della nuova forma d'arte che li esalta e della quale si nutrono spiritualmente.

Per essa altri giovani hanno già lottato, sofferto e fortunatamente già in parte vinto, essi oggi si trovano in quel privilegiato stato di grazia che li pone in grado, mercè una ricchissima gamma di vibrazioni, di differenziare con sicurezza l'opera artistica da quella accademica.

Tale capacità di reazione nasce per un processo intuitivo, quasi traverso un atto riflesso dello spirito e non per laboriosa indagine: da ciò la loro freschezza di sentire.

Ripetiamo che solo ai giovani è data la possibilità di far vibrare questa sensibilità differenziatrice, non a quelli ai quali la ritmica composizione di «elementi» invariabili, standardizzati dà facile adito all'accomodamento orecchiante e che, all'ombra dell'alloro a loro conferito dal titolo accademico, operano al di fuori e al disotto di ogni afflato artistico.

Vi è chi asserisce essere un sintomo confortante questo risveglio di critica e di opere: significherebbe che una nuova aria vitale spira nelle file degli architetti e del pubblico committente.

Tale ottimismo deriva in linea diretta dalla stessa summenzionata superficialità. Noi pensiamo che in questi casi la nuova forma d'arte non è stata compresa ed affermiamo non esser confortevole per chi possiede un gusto meditato e sicuro vedere certi elementi architettonici sviluppati in una serie infinita e pittoresca di imitazioni talune delle quali rappresentano capolavori di cattivo adattamento e di incomprensione.

Siamo d'accordo che non può nascere un capolavoro d'arte a ogni sorger d'alba, nè tampoco è da credere che moderno equivalga a bello. Occorre sceverare, e questo è il chiodo su cui battiamo, tra l'architettura moderna il bello dal mediocre ed anche spesse volte dal brutto.

Nessuna formula è stabilita come campione base cui mettere a confronto la produzione architettonica quotidiana: fondamento di giudizio devono esser il raziocinio, il buon gusto e la sensibilità; con ciò è difficile sbagliare.

L'asse direttore della nuova e sana architettura «Italiana» deve distare egualmente tanto dai vani ritornelli accademici quanto dalle inutili imitazioni.

Anche su questo ci preme di insistere: i giovani architetti Italiani sentono ormai di poter fare da soli, senza ricorrere al mimetismo di proclamate divinità.

Nè da parte di riviste (alcune di esse si proclamano «atendenziali») si dovrebbero recensire opere che nulla possiedono di veramente architettonico. Ciò denota se non altro mancanza di gusto, per non dire di buona fede, da parte dei redattori di quei giornali.

E' necessario di denunciare anche questo male, altrimenti a che sarebbero valse le generose battaglie che qualche nostro collega ben poco di noi più anziano ha sostenuto fin da quando frequentava ancora il Politecnico?

Noi sappiamo quanto ad essi le loro affermazioni costarono di sacrifici, di non comprensione e di umiliazioni e diamo atto, con grato animo dei benefici indiretti che a noi derivano ora dalle loro lotte. La pubblicazione dei progetti che accompagnano queste righe, oltre che a precisare le nostre tendenze in fatto di architettura, vuol essere anche una risposta concorde, energica e categorica ai sollecitamenti con cui qualche illuso crede ancora di poter trarre i giovani dalla sua parte.

Sbagliano profondamente coloro che

aspettano da noi la rinascita degli archi e delle colonne.

Noi giovani non pensiamo più di far rinascere gli archi e le colonne, ma piuttosto a far perdonare, traverso la nostra opera fortemente sentita e nobilmente purificatrice, le brutte colonne e gli inutili archi che qualche nostro «Maestro» ha innalzato con dovizia veramente poco encomiabile!

Sappiamo anche da chi il Duce aspetta la nuova architettura: di ciò ne siamo fierissimi ma tremiamo.

Pensiamo che è riservata ai giovani temprati da forti e seri studi, animati e ispirati al bello, il privilegio di gettare le basi e di far crescere rigogliosamente l'architettura fascista. Sintomatiche sono in proposito le numerose e lodate affermazioni di giovanissimi in alcuni recenti concorsi dove pure erano scesi in lizza barbe emerite con il loro campionario di architettura completamente adeguato all'altezza dei tempi!

Ma i giovani sapranno eliminare anche i pericoli del nuovo accademismo architettonico e arriveranno alla sospirata resa dei conti.

Si tolgano ogni illusione coloro che son giunti nel meriggio della loro carriera traverso le più impensate combinazioni stilistiche e che poi, al momento creduto favorevole, son diventati paladini di quella modernità che essi avevano combattuta con inaudita ferocia. Quella modernità stessa li tradisce rivelando troppo palesemente la provenienza equivoca e mostra, per troppo lunga consuetudine, la personalità ambigua.

A costoro si può riconoscere intelligenza pronta, cultura versatile e sovrattutto un accomodante adattamento unito a scaltrezza ammirevole, ma con tutta l'energia, si deve negare a costoro il diritto di rappresentare, con le loro ibride architetture, la civiltà fascista.

L'architettura fascista nascerà; se pure non è già nata; dai giovanissimi, da coloro che sono venuti al mondo e son cresciuti nel clima di Mussolini e di altri climi non hanno avuto la contaminazione.

Con le loro opere ritornerà, assieme alla certezza del primato morale e civile, anche quella dell'eccellenza artistica degli Italiani.

Di questo siamo matematicamente certi.

UN GRUPPO DI LAUREANDI

(D E N U N C I E)
IL CINEMA IN ITALIA

La cinematografia italiana, nonostante i mezzi di cui ha usufruiti durante il periodo della sua «rinascita», sta esaurendosi in un perditempo d'ordinaria amministrazione.

Un'invidiabile attrezzatura industriale è diventata il campo sperimentale di tutti i vecchi e ingloriosi elementi che in decenni di mestiere nella regia e nella scena di prosa non sono riusciti a evadere dalle formule e dalle bolsaggini proprie di tempi che sono l'antitesi del tempo fascista.

Da una settimana all'altra, con il furore d' una scadenza, siamo costretti a visionare tutto un repertorio che oscilla tra le anticaglie del melodramma e le stupidità della farsa, tra le scimmiottature dei film stranieri e una storia riprodotta a vernice.

Un cerchio di omertà ostacola le porte a tutta la gente dotata di buona volontà e di qualche idea, di modo che il campo resta un turrito feudo dei mestieranti e di pochi letterati buoni a tutto fare, meno che del cinema.

Ormai i limiti hanno oltrepassato il lecito. Pensiamo che sia ora di scrostare questo indurito stato di cose, per ricominciare daccapo.

La cinematografia italiana, di utile non possiede che le macchine e i teatri di posa e qualche uomo che è grigiamente mescolato nel marasma.

Occorrono elementi nuovi, senza pregiudizi, presi dalla strada, intelligenze spregiudicate, gente da formare in un clima carico di passione e sgombero di mestiere.

Bisogna inventare un cinema che corrisponda al punto di vista della morale italiana di oggi, e ne definisca un'arte efficace e degna della nostra giornata.

Come siamo stati e siamo contro le leste volpi dell'architettura giolittiana che si sono riacciuffata la posizione vestendo una camicia nera, come siamo stati e siamo contro tutti i pavidi e i codini che non credono che la Rivoluzione di Mussolini è anche, anzi è una rivoluzione delle arti e perciò dello spirito eccellentemente rappresentativo della politica, così ci dichiariamo ora contro il perditempo cinematografico che deve finire di far «rinascere» la cinematografia italiana, dal momento che l'ha ormai seppellita.

L'Italia è piena di uomini capaci di ricominciare dapprincipio un nuovo ciclo che le dia un cinema all'altezza dei suoi tempi emergenti.

(R I S T A M P E)

Sui due primi sonori, in «900», *giugno* 1929.

Questi film comunque sonori, parlati o no, Vithapone o Movietone, credo bisogna considerarli, all'inizio di una nuova epoca cinematografica, come le prime comiche dei fratelli Lumière e il giornale settimanale Pathè di un quarto di secolo fa. La mitologia del cinematografo è finita, ed ha avuto il suo Omero: e i suoi classici: Douglas, Buster Keaton, Lon Chaney, *not to speak of the dog*, per tacer del cane, ovvero degli altri.

Ora trattandosi di un'arte, quale è il cinematografo, nata dalla sintesi di tutte le precedenti, dalla combustione violenta, per così dire, delle nove Muse, per formare la decima dalle lor ceneri, ne viene di conseguenza che le epoche della sua esistenza vengono ad essere di necessità straordinariamente brevi, così una mitologia può esaurirsi in venticinque anni, un'arcadia compiersi in un lustro.

E dunque buona notte all'arcadia! Gli esteti del cinema muto minacciano di andare a letto al buio, tanto il vento è stato violento e beffardo con le loro povere candelette. Qui in Italia al censimento degli esteti bastano le dieci dita di ogni curioso. Stranissima gente, questi cineasti, nati dopo che il cinematografo italiano aveva tirato le cuoia, a sdottorare sulla rinascita, dopo avere letti e qualche volta mal digerito i libri di Moussinac, di Poulaille, l'Herbier, Dulac e le opinioni di Reinhardt e di Murnau e degli altri illustri «competenti» d'Europa e d'America.

Ed ecco che le caratteristiche principali che il cinema divideva con la pittura, cioè l'universalità di espressione e la bidimensionalità, minacciano di scomparire. Tra poco la stereoscopia ci darà la tanto in-

vocata terza dimensione, e fin d'ora il sincronismo tra la voce e il gesto, meglio, tra il suono e il movimento, ha creato il film sonoro, sia pure rudimentale, come amiamo credere.

Da quando in Italia sono stati installati quei tre o quattro grossi apparecchi di proiezione per il film parlato, in tutto eguali, come avvertono gli avvisi di pubblicità, a quelli in uso presso il « Rosy », la cattedrale dei cinematografi, manco a dire newyorkese, il pubblico ha assistito a due spettacoli del genere. Il primo, messo insieme con troppa fretta, con un vecchio film del 1927 — uno dei primi tentativi di filmo sonoro, a quanto si assicura — e una graziosa, ma niente di più, comica, a disegni animati, con a protagonista il famoso Felix le Chat, il Mio-Mao del « Corriere dei Piccoli », ha deluso e fatto sbollire i primi entusiasmi, almeno per quel che riguarda la parte sostanziale dello spettacolo, « Il cantante di Jazz », interpretato da Al Johnson. Il secondo, « Ombre Bianche », dopo la doccia fredda del cantante, si è trovato a combattere contro diffidenze, ostilità, e si può dire che la sua è stata una ben dura battaglia.

Quanto al « Cantante di Jazz », si rivela subito, alle prime battute, un film fatto su misura per Al Johnson, il cantante di jazz forse più noto degli Stati Uniti, la cui voce, eternata sui dischi grammofonici, è giunta sino in Europa. La vicenda è povera, la psicologia ingenua e tuttavia piena di pretese, ed infine la recitazione elementare e teatrale, e cioè anticinematografica.

Il valore dello spettaoclo risulta alla fine più documentario che definitivo, si ha la impressione, quanto mai sgradita, dopo la perfezione raggiunta dal cinema muto, di assistere ad un tentativo invece che ad una realizzazione. Le cose migliori di questo film risultano, a nostro modo di vedere, non l'audizione dei canti liturgici ebrei, che arrivano alla sala cinematografica deformati dagli apparecchi, impoveriti dalla grossolanità delle sfumature tonali, ma sibbene quella di due o tre canzoni di jazz d'altronde arcinote, e non soltanto in America.

Al Johnson si rivela, unico fra gli interpreti della vicenda, un discreto attore cinematografico. Quasi brutto, con una bocca grande e labbruta, sorride dolcemente e guarda con due occhi grandi, bruni umidi brillantati. Il suo modo di cantare è anche efficace. Lontanissimo dalla nostra psicologia, il temperamento di Al Johnson si fa conoscere attraverso le pause ritmiche del *sincopated* e del « rubato ». Durante queste pause Johnson sembra abbandonarsi all' estro dell' interpretazione sentimentale, e tradire la musica che cammina sola per qualche istante: ma ecco che Johnson « rientra in tempo » come si dice in gergo, la raggiunge ad una svolta, e termina di comune accordo con le ultime battute.

(Insomma, per conchiudere, si tratta di uno spettacolo più per amatori di dischi che per appassionati del Cinema).

Con « Ombre Bianche » ci troviamo al polo opposto del « Jazz Singer ». Tutto è cambiato, e non solo le realizzazioni sono diverse e migliori, ma persino l'aria e lo stile.

Sotto certi aspetti « Ombre Bianche » ricorda « Chang » agli italiani, e « Moana » e « Nanuk », films senz'intreccio, documentari, come si dice, volta volta, della vita dell'interno africano meno noto, dei polinesiani e degli eschimesi.

Anche questa rivela un grande direttore di scena, il tutto degno di essere posto accanto a Zukor, Murnau, Griffith e Cecil B. de Mille, Van Dyke, vogliam dire, che in questi giorni sta *girando* un film appunto africano.

Niente Africa in « Ombre Bianche », ma l'Oceania fa da sfondo, o più sovente, da protagonista, in una vicenda le cui origini letterarie sono per noi più francesi che inglesi e americane. Vogliam dire che l'atmosfera di questo film ci ricorda il Mare Chadourne di Vasco e magari il Gauguin dei quadri tahitiani (il « Tupapao; Et l'or de leurs corps... »), che Stevenson London e Conrad.

Certo anche in London Stevenson e Conrad c'è una cupa tristezza, ma scaturisce da un sentimento tragico della vita intesa come lotta, e in fondo a tutto permane un'ostinata credenza, tutt'affatto anglosassone, nel valore positivo dell'esistenza.

In « Ombre Bianche », come in « Vasco » nessun residuo di questo insopprimibile ottimismo. Una natura leopardiana, tanto più morbosa e insidiatrice quanto più bella e affascinante. Natura protagonista, uomini dominati dal paesaggio come da un fato inamovibile.

Come si vede « Ombre Bianche » è qualcosa di più che un film sonoro, anzi è uno di quei dieci o dodici film che bastano da soli a dimostrare l'esistenza di una nuova forma d'arte. La simbologia ne è semplice e lineare e qualche anticipo ce ne aveva dato « Ramona » il quale per altro è un film mancato. Come nell'« Oro » di Cendras o nel « Goldrush » di Charlot, riappare la virgiliana esecranda febbre della ricchezza. Qui si tratta di perle, ma la sostanza è identica. La civiltà, cioè, non esiste, e la felicità è riposta nell'ignoranza.

Motivo da Contratto Sociale, vagamente utopistico e socialistoide, che non basterebbe da solo a creare un bel film.

Van Dyke si è trovato alle prese con una natura assolutamente primitiva e selvaggia, con un materiale inedito e raro, e stimiamo abbia dovuto incontrare le maggiori difficoltà a film girato, come dicono i tecnici, quando si è trovato dinnanzi un materiale disparato e tutto bellissimo, enorme di sintesi, tutt'al contrario di quanto accade nei film tedeschi, vedi « Teresa Raquin » dove l'analisi è all'ordine del giorno, continua, esasperata, minuta.

I paesaggi della vicenda appariscono stupefatti e lontanissimi: una volta tanto si comprende l'inutilità degli esterni falsi, tipo dottor Calligaris. Alcune albe, lattescenti e pure, sembrano addirittura bibliche, si pensa che così il mondo doveva essere, a caos ordinato.

L'insidia della natura tuttavia si rivela nelle scene dei pescatori di perle. Mondi sottomarini, opachi, subdoli, traditori e misteriosi. Natura gelosa.

Su questo scenario recitano attori la cui peculiare eccezionalità è riposta nel non farsene accorgere. Recitazione sobria, contenuta, senza divismi, assolutamente proporzionata al quadro naturale.

Questi umani protagonisti sono poi Raquel Torres, attrice meteca, Monte Blue, e un'intera tribù di indigeni delle isole Marquesas, che agiscono con rara fusione, intelligenza ed efficacia, specie nelle scene di masse.

Quando avremo indicato quattro o cinque momenti, fra i tanti meritevoli di attenzione, di questo film, il nostro compito di cronisti sarà stato efficacemente assolto. L'arrivo all'isola sconosciuta, ad esempio, del dottor Brown scampato al naufragio, e il suo primo contatto con la terra, è fra questi.

Robinson Crusoe c'entra per qualche poco a nostro modo di vedere.

La scoperta delle bagnanti, da parte del protagonista si compie in un atmosfera da sesto libro dell'Odissea: incontro di Ulisse con Nausicas. Il dolore primitivo del vecchio padre indigeno, alla morte del figlio pescatore di perle; il bacio tra Atta Loo e Naianay, la vergine del tempio; la morte di Brown, sono pagine ci-

nematografiche da ricordare con la pietra bianca.

Per la prima volta ci è dato di avvertire la fusione fra la sonorità del film e la vicenda. Deposta l'idea del film parlato, per lo meno prematuro, questa del film sonoro ci sembra apprezzabile al giusto punto.

Una sorta di leit-motif sottolinea l'azione, come nei drammi wagneriani, e seppure l'accompagnamento orchestrale ci avesse già fatto sentire alcunchè di simile, l'effetto ne risulta diversissimo.

Il ritornello della canzone ceh è poi *Flower of Love*, dovuta a Rugy Axt e a Mendoza s'insinua nell'accompagnamento come una melopea costante, ora vicina ed ora lontana.

Dice la canzone:

Flow'r of love, flow'r of love
You've shown me the paradise
Flow'r of love, skies above
Reflect the blue in your eyes.
Wat can be, charming me,
Something in the spell of the moonight
Helds me here, neldes me near
My little flow'r of love.

Che poi vuol dire

« Fior d'amore; m'hai mostrato il paradiso. I cieli in alto riflettono l'azzurro dei tuoi occhi. Che cos'è che m'affascina? Qualcosa, nell'incanto della luna, mi trattiene qui, accanto al mio piccolo fior d'amore ».

Il rumore del vento, la musica del jazz, i canti dei selvaggi, abituato l'orecchio al ronzio innaturale degli altoparlanti, convincono sino ad apparire essenziali. Più rara efficacia è contenuta nella scena del bacio. Di queste scene, vastissimo è il repertorio, e ciascuna vanta l'"onore del primato. Gioverà ricordare quella della «-Grande parata », di schietto sapore democratico americano, galeotto il *chewing-gum?* Noi latini abbiamo quella di Paolo e Francesca, ma questa di « Ombre Bianche », per la sua caratteristica appunto sonora, non è priva di fascino. Si tratta insomma del modo con cui un europeo può apprendere a un'indigena, ad un tempo, a imitare col fischio il canto degli uccelli, e a baciare. A parte la *trovata* cinematografica, il fischio è reso benissimo, meglio assai della voce e della musica, la sonorità tremola in principio e poi s'ingrandisce o s'incrina, a seconda del caso.

Quanto a tirare le somme è un'altra faccenda. Provvedano i consoli.

G. G. NAPOLITANO

IL FALSO ANTICO

Tutte le mattine per venire al mio studio passo davanti alla botteguccia di uno speciale ebanista. E' un povero omacino al quale gli affari, oggi, vanno molto male.

E lui sta lì tutto chiuso in un sordo rancore dignitoso di artista non più compreso, ahimè, dagli attuali tempi per lui degeneri.

Lo vedo sulla porta della sua bottega, dove c'è più luce, a strofinare amorosamente con un piumacciolo imbevuto di spirito e gomma lacca, la fiancata panciuta di una « commode » barocca « marqueterie ».

« Buon giorno, signor professore! » mi dice mentre passo e mi guarda con due grandi occhi buoni, rispettosi e commoventi da cane bracco. Gli occhi di un uomo che soffre e che cerca un amico.

« Buon giorno signor professore? » mi domando; ma che ne sa lui dei fatti miei?

Forse perchè sono architetto (glielo avranno detto) e tutti gli artigiani chiamano « professori » gli architetti. Ecco, ecco, mio buon amico, capisco, tu cerchi un alleato, perchè, evidentemente, gli architetti, gli architetti dei tuoi buoni tempi erano i tuoi amici. Gli architetti che disegnavano le teste di medusa, i leoni con l'anello in bocca, le belle maniglie di bronzo dei portoni, con una sirena nuda dalle code intrecciate e dai turgidi seni....

Hai ragione, c'è stata un'epoca magnifica per la tua difficile arte. Difficile sul serio! Occorre conoscere gli stili, sapere disegnare, conoscere l'intaglio e l'intarsio alla perfezione e saperli praticare da gran maestro, occorre infine sapere una infinità di piccoli segreti artigiani, di segreti curiosi e delicati che ti permettono di realizzare patine tenui, ori appannati, delle magnifiche tarlature che è impossibile distinguerle dalle vere...

Era una specialità nata a Fiernze dove fioriva una numerosa schiera di questo genere di sapienti lavoratori che erano come i professori di storia dell'arte e nello stesso tempo gli architetti-archeologi nel modesto campo dell'artigianato.

Perchè mi spiegherò meglio: il lavoro di questi bravi lavoratori, consisteva nell'utilizzare alcuni frammenti di mobili antiche per costruire interi mobili « falsi-antichi » o meglio « quasi antichi » o « semi-antichi » evidentemente della più assoluta arbitrarietà. Sono quelli che, per esempio, con una piccola sfinge di legno intagliato e con qualche fornitura di bronzo dell'ottocento ti tirano fuori un grande letto impero; con un angolo di noce intagliato, un grande stipo rinascimento; con tre colonne a tortiglione ed una serratura, una biblioteca.

Io so di cose straordinarie in questo campo. Un poco ho visto, altro mi hanno raccontato. Cose che interessano vivamente e divertono per la loro intelligenza ed ingegnosità.

Uno stabilimento, mi pare, a Civita Lavinia dove esiste una « cultura » di tarle per la tarlatura dei mobili. Un laboratorio, mi sembra, ad Orvieto dove artefici pazienti e delicatissimi sbalzano fragili rami etruschi di scavo che diventano così pezzi eccezionalissimi.... Rintanato in una specie di antro, ricordo uno scalpellino romano che trasforma gli ordinari sarcofagi lisci di scavo in fantastici sarcofagi intagliati, di valore cento volte superiore, così perfetti che è impossibile scoprirne il trucco.

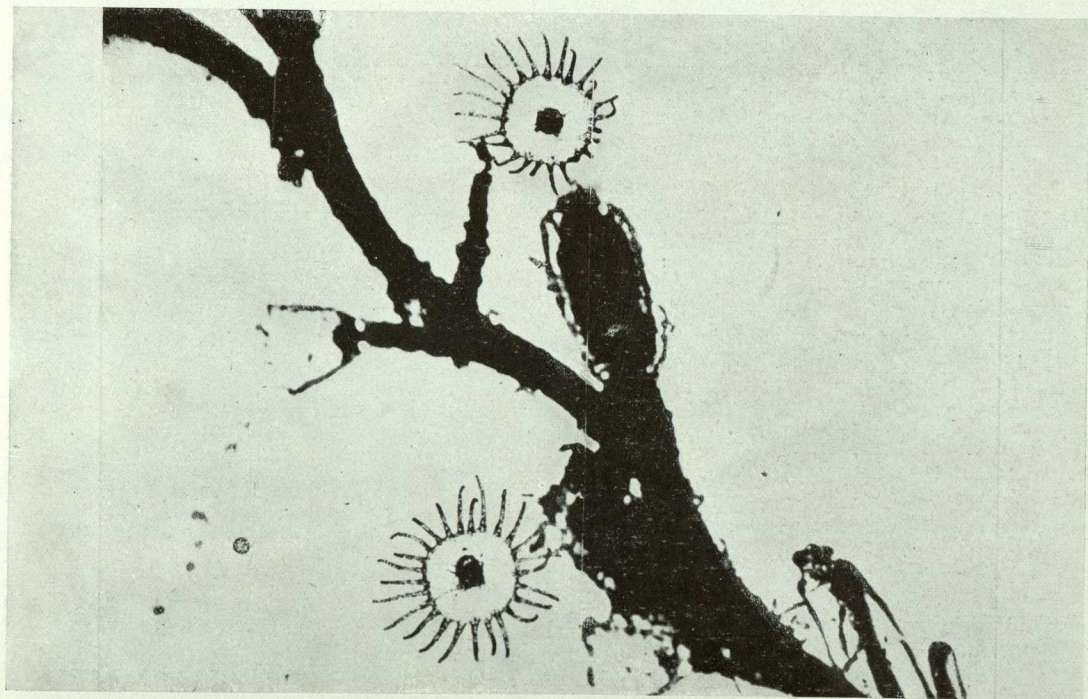
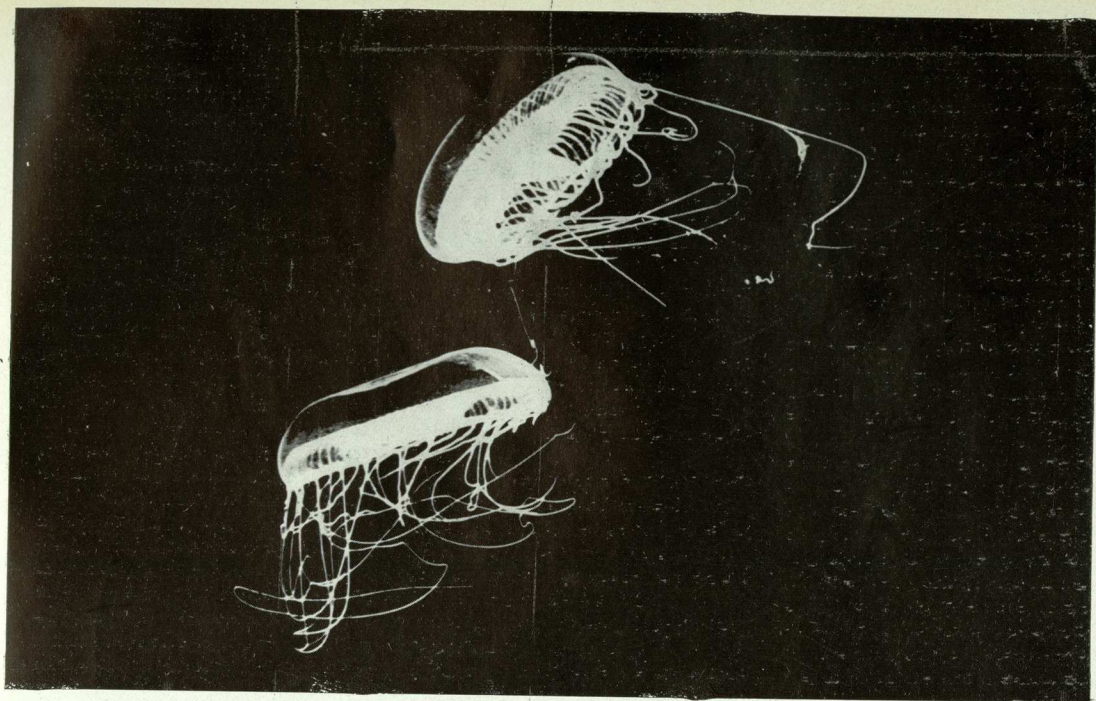
Tutto un mondo, tutta una organizzazione intelligente e complessa vive di questo lavoro misterioso e difficile.

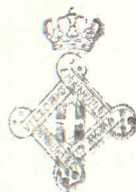
E siccome il passaggio fra l'autentico restaurato e il falso con qualche cosa di autentico, avviene per mezzo di una inapprezzabile sfumatura, l'antiquario di quart'ordine presso il quale il mobile di solito fa la sua seconda tappa, tranquillamente dice al cliente, con aria di grande sincerità: «... sì, è un mobile antico, indubbiamente, c'è, si sa, qualche pezzo rifatto, qualche restauro, non di adesso forse, ma glielo garantisco autentico.... ». Ed infatti non mente. E' antico. Ma solo, supponiamo, per un ventesimo.

Per il resto può essere l'opera del mio amico: il povero omarino dignitoso al quale gli affari oggi vanno male.

Nel campo dei monumenti architettonici, tutto è regolato con maggiore onestà. Esempio: il restauro dell'Arco di Tito, realizzato dal Valadier nel 1814. Qui, non solo l'architetto si è limitato a riprodurre strettamente ciò che mancava e di cui si sapeva esattamente la forma poichè esistente il corrispondente elemento, ma ha avuto anche la finezza di riprodurre le parti rimpiazzate con un altro materiale: il travertino. Questo affinchè la parte restaurata risultasse ben chiara e non si potesse, per nessuna ragione, confondere con una falsificazione.

Ed infatti il restauro è questo.

Non è che questo.

"Meduse e nascita di una Medusa". Da un film scentifico dell'Istituto Luce. Operatore Omegna (Concesse dal Cine-Convegno)

Vita italiana: atleti dell'O. N. D. su una strada Toscana

Non potrà mai essere che questo.

Al di là di questo limite preciso, ossia dove può essere il dubbio, c'è arbitrario e allora si entra nel campo delle ipotesi e in questo campo ogni rifacimento di un edificio, sia pure probabile, è un falso.

E' una parola grossa, ma è esatta.

Entro questo limite tutto quello che si può fare, onestamente, sono dei plastici, sono dei disegni, si possono scrivere dei libri, si possono dire delle parole... Ma mettere pietra su pietra io direi di no. Perchè, oltre tutto, le pietre costano assai care e durano molto. Molto più dei plastici, dei disegni, dei libri e delle parole.

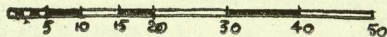
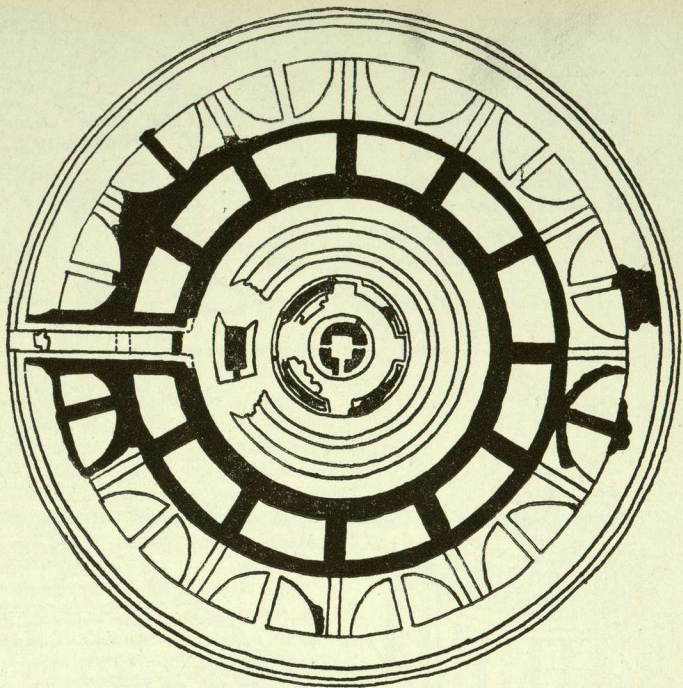
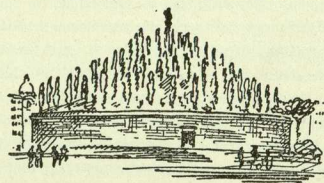
Così, quando ho letto, prima nella « Tribuna », in un articolo di Ceccarius, poi nell'« Illustrazione del popolo » (N. 30 anno IV 1934) del grande progetto del prof. Antonio Muñoz, progetto corredato da disegni dell'autore, relativo al restauro del Mausoleo d'Augusto, sono rimasto disorientato e sbalordito per la grande facilità e semplicità con cui si pensa di passare dal rudero, purtroppo oggi così malconcio, niente meno che al ripristino.

Ed ho riletto con attenzione quanto scrive Ceccarius:

« .... Come ce lo descrive in base all'attento esame dei classici, Anton Maria Colini, nella sua dotta monografia sull'Augusteo e come idealmente lo ricostruì il Canina, il monumento funerario voluto da Augusto *sibi et suis* appariva all'esterno come un immenso tamburo biancheggiante, alto circa dodici metri, sormontato da un cono di terra alto più del doppio, ombreggiato da alberi sempreverdi. In modo che tutto l'insieme, coronato al sommo dalla statua dell'Imperatore, si innalzava sino a quaranta metri.

« Tale cono di terra Antonio Muñoz, che però non nasconde le difficoltà tecniche per il sostegno del carico, proporrebbe di elevare sui vetusti ruderi, ornandolo di cipressi e sormontandolo con la dorata effigie di Augusto.

« Così potrebbe degnamente reintegrarsi l'imperiale mausoleo con la cripta completamente scavata e ricostruita nella sua integrità e che, nel bimillenario virgiliano, rievocherà le grandi figure della gente Giulia.

« In tale modo si raggiungerebbe la primitiva altezza e il Mausoleo potrebbe apparire severamente superbo in una imponenza veramente degna dell'opera realizzata. Ma sopratutto dal panorama magnifico dell'Urbe, dal Pincio e dal Gianicolo, donde già si scorge la piatta cupola dell'Augusteo, la folta macchia di verde dei cento e cento cipressi saettanti nel cielo, darebbe una smeraldina macchia di colore alla visione incomparabile, e la statua dell'Imperatore brillerebbe sull'Urbe di Mussolini faro di potenza e di gloria ».

Planimetria eseguita dall'Ing. G. Gatti. Le parti in nero sono quelle esistenti.

Restauro del Professor Antonio Munoz.

Allora ho cominciato a pensare:

Spogliato dalle liriche parole di Ceccarius, ridotto alla sua essenzialità vediamo (così serrato il problema entro termini precisi) come è possibile, e se è possibile, realizzare materialmente il restauro.

Mi pare indispensabile, per prima cosa, fare una specie di inventario per ricavare quello che di genuino, di sicuro si ha a disposizione. E cominciamo.

Planimetria: Questo sì. La disposizione planimetrica del monumento nelle sue forme e nelle sue dimensioni, dopo gli scavi del 26-30, penso sia stata precisata in modo indiscutibile. E' questa. Quella dell'ing. Guglielmo Gatti. Nel disegno le parti segnate in nero sono quelle esistenti.

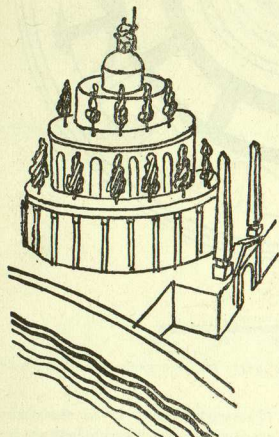
Essa annulla indiscutibilmente quanto si vede nel Bufalini (1551), nel Nolli (1748) nel Piranesi (1762).

E con questa pianta vengono escluse tutte le soluzioni del tamburo di base a nicchioni esterni come quelle del Canina e del Gatteschi.

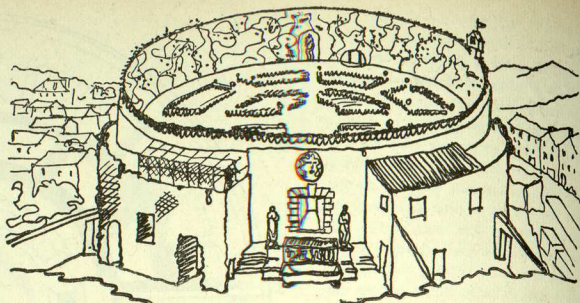
Altimetria: Nulla di sicuro si può, io credo, dire dal punto di vista altimetrico. Non è certa, mi sembra, al di là del secondo ordine di archi, la quota totale d'altezza. Dubbia la forma di copertura.

E' da escludersi assolutamente la possibilità della copertura disegnata dal Canina la quale, per il suo terrapieno di incidenza superiore ai 45° non avrebbe potuto resistere all'azione degradante degli agenti atmosferici.

Restauro del Canina

Possibile quella del Muñoz. Ma possibilissime anche quelle del Du Perrac, del Pitto Ligorio e degli altri architetti del '500.

Ipotesi del Du Perrac.

Anzi dirò che, se l'altezza del monumento supera le proporzioni di due quadrati disposti l'uno a fianco dell'altro, non potrà essere che di questo tipo affinchè l'angolo di equilibrio delle terre si mantenga nei limiti di una assoluta stabilità duratura. Questo dispositivo dei gradoni scoperti presenta dei vantaggi che indubbiamente gli architetti e i costruttori del monumento non potevano fare a meno di considerare: lo spessore quasi costante della massa di terra vuol dire maggiore leggerezza a parità di efficacia (domandatelo ad un giardiniere. Anch'egli lo preferirà). Il piccolo angolo di incidenza delle terre, vuol dire garanzia di equilibrio di queste, garanzia di resistenza all'azione del tempo, vuol dire in una parola:

Durabilità. Il concetto di *durabilità* è stato certamente il concetto base che ha

Il giardino di Casa Soderini da una stampa del Du Perrac.

guidato la costruzione di questo monumento che era stato pensato soprattutto per *durare.*

Anche il soddisfacente risultato architettonico che ne deriva, sono tutti elementi che mi portano a ritenere personalmente molto probabile questo tipo di copertura.

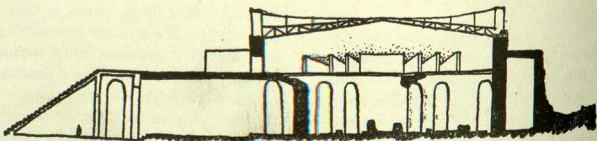
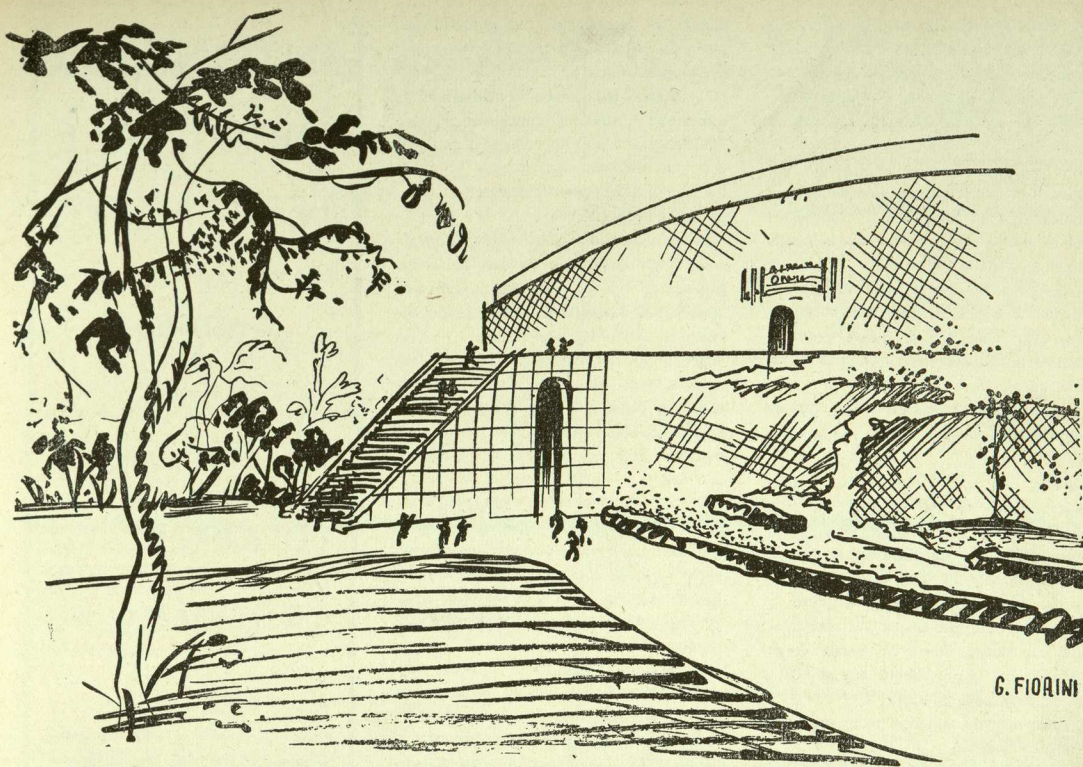
Trovo ingegnoso l'ipotesi del Giglioli del degradamento successivo che ha fatto apparire scarnito il monumento al Du Perrac e agli altri artisti del XVI secolo, ma non sufficiente. Era troppo facile ai Romani prevedere che in questo senso si sarebbe manifestata l'azione distruttiva del tempo e degli elementi e, per mettersi al coperto di tale inconveniente, non potevano che realizzare una copertura a gradoni ricoperti di terra con leggera inclinazione. E' molto possibile che fosse come lo disegnò il Gotteschi. Nel 1500 le scarpate si saranno così appiattite da essere ridotte quasi orizzontali o nulle e quindi con i rocchi più in vista, ma per quello che riguarda la copertura, il restauro del Gotteschi mi convince perchè concilia l'idea del tumulo di cui parla Strabone con i vantaggi costruttivi che il sistema presenta e che i costruttori del monumento dovettero considerare.

Rivestimento architettonico esterno: Il rivestimento architettonico esterno della ricostruzione progettata dal Muñoz è basato su di un profilo disegnato dal Peruzzi. Questo semplice profilo e l'analogia con il monumento di Lucio Munario Planco a Gaeta, sono tutti i sostegni dell'ipotesi Muñoz per ciò che riguarda il rivestimento architettonico esterno. Ora io ricordo, per esempio, che a fianco del profilo disegnato dal Peruzzi quasi a contatto con questi è disegnata una sagoma di base, probabilmente di una parasta, sagoma che riguarda indubbiamente il monumento. Ciò confermerebbe, se si riferisse alla base di una facasta, la ricostruzione del Du Perrac vissuto quasi nella stessa epoca. Questo tanto per dire quanto il profilo dica poco e come nel campo del rivestimento esterno si vaghi fra malsicure ipotesi... Nulla esclude dunque che vi fosse un ordine architettonico perchè il paragone con il Mausoleo di Gaeta, così diverso per proporzioni e per molte altre cose, non dice assolutamente niente.

Non esiste nulla riguardo alla architettura della porta d'accesso. Non si conosce il materiale di rivestimento. Si sa che era di «Pietra bianca» da Strabone. Ma che sia marmo, travertino od altro fino ad oggi è sconosciuto.

Le cognizioni che riguardano il rivestimento esterno dell'edificio sono le più vaghe e ciò che si tenterebbe fare per ricostruirle è probabilmente inesatto.

E la statua dorata dell'Imperatore? Lo saprà il prof. Muñoz, come era? In piedi o seduta?

Perchè secondo il Du Perrac è seduta, secondo altri è in piedi.

Sezione della sistemazione proposta. (Le parti campite in nero sono quelle esistenti).

E quanto era alta?

Come si regolerà quando andrà da uno dei trenta o quaranta scultori che vivono in Roma per farla modellare? Mi piacerebbe sapere.

Finito l'*inventario* facciamo lo *spoglio*. Che cosa resta di assolutamente certo?

La planimetria e l'ossatura dell'alzata fino al secondo ordine di archi.

Ipotesi e dati contradditori il resto.

Ma ciò che è più grave nei riguardi della ricostruzione integrale del monumento, è la seguente considerazione che viene naturale dopo quanto ho esposto:

Come si ricava dalla planimetria del rilievo del monumento il perimetro esterno manca totalmente.

Sostanzialmente quindi la proposta del Muñoz consisterebbe nel nascondere circondando con un paravento falso e con ogni probabilità diverso dalla verità sotto tutti i punti di vista, di materiale e di forma, la parte genuina ed interessante del monumento: ossia l'ossatura rimasta.

Nè questo basta.

Ricoprirlo con una copertura altrettanto dubbia.

In tali condizioni non mi sembra possibile parlare di una ricostruzione seria.

Per me si può parlare di ricostruzione quando essa rappresenta il *solo ed unico risultato possibile* perchè, se fossero ammissibili altre soluzioni, il risultato ottenuto potrebbe essere non il vero e quindi il restauro risulterebbe arbitrario e quindi non sarebbe più un restauro, ma una falsificazione.

E' un dilemma che non ha vie d'uscita.

Questa falsificazione potrà essere poetica quanto vuole Ceccarius, ma certo quello che è: categoria dei ruderi romantici accomodati con le edere arrampicanti e basati su colonne infrante e capitelli rovesciati.... no, no tutto questo, io credo, oggi non può interessare. Oggi, nel campo affascinante della archeologia, interessa la genuinità, la scientifica esattezza. Allora sì che è possibile la ricostruzione. Allora sì che tutto l'entusiasmo di Ceccarius si trasmette in me centuplicato! Oggi, siamo abituati a vedere cose meravigliose: transatlantici, aeroplani, grattacieli, radio, televisione.... Provocare l'interesse di un uomo nel 1934 è cosa diversa da quello che poteva essere nel 1834, per esempio. Sono ben altre le esigenze! perchè tutti capiscono di più e sanno distinguere l'oro dall'orpello. Quest'uomo 1934 è indifferente davanti ad una collinetta di terra con dei cipressi, perchè questa specie di grossa torta *di per sè stessa* non lo commuove nè come fenomeno artistico, nè tanto meno come difficoltà di problema ingegneresco (siamo abituati e vedere ben altre cose! che cosa diventa l'ossatura per reggere il cono di terra, ossatura per la quale non si nascondono le difficoltà tecniche, davanti per esempio al Ponte di Brooklin costruito nel 1883?).

Però se tutte le line e tutte le superfici della ricostruzione, coincidessero con assoluta sicurezza con le linee ed i piani del monumento originario, allora l'uomo 1934, capirebbe; subitamente si rapporta al tempo ed è preso dal sogno e con il sogno dalla commozione. Magicamente la grossa torta diventa il grande Mausoleo del grandissimo Augusto, Imperatore del mondo, e il ponte di Brooklin in confronto una piccola cosa.

Ma deve avere questa garanzia scientifica. Il resto è letteratura!

Oggi il mondo è arrivato a questo grado di grande raffinatezza per il contatto che l'essere umano ha con le conquiste scientifiche che sono basate su leggi, ossia su verità, mai nel dubbio.

Nei gabinetti scientifici di geologia, dove sono stati ricostruiti diligentemente gli scheletri dei dinosauri e dei brontosauri non è stato mai inventato nessun pezzo. Il lavoro è simile.

Ora, le esigenze degli uomini di oggi impongono che gli archeologi procedano con il metodo scientifico di questi geologhi, oppure che i geologhi si occupino di archeologia!

Le grossolanità sono state definitivamente sorpassate dai tempi.

Queste mie considerazioni mi portano naturalmente ad un quesito: che cosa conviene allora di fare?

Quando le demolizioni di tutti gli edifici addossati e di tutte le aggiunte posteriori saranno un fatto compiuto, ci troveremo di fronte a qualche cosa di simile del disegno che il Du Perrac eseguì quando nel 1550 il rudero era adibito a giardino di casa Soderini.

Questo disegno appunto mi ha suggerito una sistemazione:

Io concludo anzitutto che, isolato da tutte le sovrapposizioni posteriori, i resti del monumento devono presentarsi all'esterno schiettamente all'osservatore nella più rigorosa verità. Internamente il rudero si può considerare diviso in due zone: l'una inferiore con la cella sepolcrale e i due corridoi anulari; l'altra (già giardino pensile dei Soderini) a quella sovrapposta. Le volte di separazione di questi due piani sono oggi in gran parte crollate.

Io ripristinerei questa antica naturale divisione dei resti del monumento. La parte inferiore resterebbe accessibile per lo studio strutturale del monumento stesso (accesso dallo stesso antico corridoio d'ingresso al mausoleo). La parte superiore invece l'utilizzerei perchè non posso immaginare nulla d'inutile!

Vorrei fare dei resti del monumento qualche cosa di simile a quello che Pio IV nel 1559, dietro suggerimento di Antonio del Duca, fece delle terme di Diocleziano. Ne vale bene la pena poichè resta a disposizione una sala circolare di ben 40 metri di diametro.

Dovrebbe contenere qualche cosa di vivente e di degno.

Io penso che una grande sala di esposizione di pittura moderna potrebbe essere assai adatta e di notevole utilità per Roma, poichè manca.

Un interno nitidissimo e modernissimo contenuto in questo glorioso avanzo quasi bimillenario. L'accesso dal piano di terra con una rettilinea larga scalea (m. 7 di larghezza) al disopra dei corridoi d'ingresso alla cella sepolcrale.

Questa scalea, di forbitissimo marmo lucido, per il suo materiale così differente per natura e lavorazione dal monumento stesso, non dovrebbe in nessun modo entrare in merito al medesimo.

Completato e regolarizzato il bordo superiore della sala da adibirsi ad esposizione, la copertura di tale ambiente potrebbe essere realizzata nel modo più moderno con struttura metallica leggera a tiranti.

Per la indeformabilità dell'anello d'imposta, indeformabilità che deriva dalla sua forma circolare, i tiranti possono restare senza il controventamento di altri tiranti ancorati, realizzandosi così la copertura nella maniera più leggera ed economica.

Le travature portanti al disopra della copertura. Inferiormente il plafone di divisione esterno-interno in ferro-vetro.

Chiusura ermetica dell'ambiente.

Respirazione artificiale di aria filtrata, purificata riscaldata o raffreddata a fine di mantenere nell'ambiente una temperatura costante fissa, secondo il procedimento inventato e applicato da Le Corbusier.

Nella sala verrebbero organizzate delle pareti libere per la sistemazione dei quadri come è visibile nella planimetria del piano.

Completerei questa sistemazione del rudero con delle aiuole di bossi le quali disegnerebbero con precisione sul terreno le parti della planimetria del monumento mancanti. Di guisa che ne risulterebbe una specie di giardino all'Italiana periferico al rudero.

In una zona centralissima, prossima agli studi di molti artisti, nel riposo di un parco, Roma potrebbe essere dotata di una sala di esposizione unica al mondo per il suo interesse storico e per il suo corredamento modernissimo.

GUIDO FIORINI

MASSIMO BONTEMPELLI E P. M. BARDI DIRETTORI; P. M. BARDI DIRETTORE RESPONSABILE
SOCIETÀ GRAFICA G. MODIANO - MILANO
CORSO XXVIII OTTOBRE, 100

TIP. L'ECONOMICA - ABBIATEGRASSO

LIRE 8